

AGB
N. 1

N1

S y s t e m
der
K u n s t l e h r e
oder
Lehr- und Handbuch
der
A e s t h e t i k
zu
Vorlesungen und zum Privatgebrauche
entworfen

von

Dr. Friedrich Aft
Professor an der Universität zu Landshut.



Leipzig 1805
bey J. C. Hinrichs.



V o r r e d e.

Ein philosophisches System hat nur dann Wahrheit, wenn es, nicht von einseitigen und willkürlich gefassten Begriffen ausgehend, seine Bildung in sich selbst begründet, so, dass seine Freyheit immer Nothwendigkeit ist; dann erst hat es diejenige Realität, welche den vollendeten, absoluten Bildungen zukömmt. Sein freyes, gestaltreiches Leben, als die Vielheit seines Wesens, ist innig durchdrungen und bis

auf die kleinsten Elemente beseelt von der Idee und dem Geiste; Poesie und Philosophie offenbaren sich in Einer absoluten Bildung. Bey dieser harmonischen Einheit des Inneren und Aeufseren aber ist zugleich das freye Leben eines solchen Systems eben so für sich selbst wieder gebildet und unabhängig von der Idee, als diese nicht durch die reale Seite des Ganzen gesetzt ist, sondern auf ihrer eigenen Selbstständigkeit ruht. Denn so wie ihre Eintracht nicht eine begriffmäfsige ist, sondern eine absolute, selbstgesetzte und sich selbst erzeugende, so ist auch, wie in allen ächten und genialischen Bildungen, jedes besondere Glied, nach dem Geiste des Ganzen, für sich selbst wieder organisirt, und offenbart sein Wesen in eigener Poesie. Wer dies erkannt hat, dem wird die Nothwendigkeit der inneren Einheit und der äufseren Getrenntheit der Geschichte und der Philosophie von selbst einleuchten, und die Wahrheit wird er schauen in dem

harmonischen Leben Beider, in der freyen Eintracht des Realen und Idealen.

Dieser absoluten und ursprünglichen Einheit des Realen und Idealen wegen erscheint daher nothwendig in einem solchen Systeme die Idee als ein aus der Realität gefolgter Begriff, und das Reale oder Historische und Faktische, als die Erfüllung und Bestätigung des Begriffs. Aber diese, bloß auf das Besondere gehende Ansicht des Realen und Idealen verschwindet vor der höheren und einzig wahren Betrachtungsweise, welche die Dinge nicht in ihrer Beschränkung und Relation, sondern in ihrer vollendeten Wesenheit auffaßt.

Darum stehen die historischen Epochen der Kunst und ihre empirischen Formen mit den philosophischen Elementen der Kunst in der vollkommensten Uebereinstimmung, und die Theorie der Kunst, welche in ihrer philosophischen Erkenntnis das ideale Ebenbild der historischen

Anschauung ist, wird zum Widerscheine des göttlichen Geistes, der sich in der Bildungsgeschichte der Kunst offenbart.

Dieser urpoetische Geist aber mußte leider in einer systematischen Theorie der Kunst hinter den Formalismus des Lehrvortrags zurücktreten. Wer jedoch die Gabe der höheren Anschauung besitzt, wird den Begriff leicht zum freyen Leben entfalten, und für diesen ist die todte Schrift geistiger Ton.

Fr. Ast.

I n h a l t.

- I. Einleitung und allgemeine Erklärung des Wesens der Kunst. §. 1 - 11.
- II. Ableitung und Darstellung des Wesens der Kunst. §. 15 - 50.
- III. Ableitung der Kunstgattungen, als der antiken und der romantischen Kunst, §. 51 - 61.
- IV. Ableitung und Darstellung der Kunstformen. §. 62 - 65.
 - 1) Plastik. §. 66.
 - a) Bildnerey, als das objektive Element der Plastik. §. 67 - 72.
 - b) Mahlerey, als das subjektive Element der Plastik. §. 73 - 80.
 - c) Basrelief, als Einheit der Bildhauerey und Mahlerey. §. 81.

2) Musik. §. 82 - 99.

3) Orchestik. §. 100 - 106.

4) Poesie. §. 107 - 150.

1) Epos, als das objektive Element der Poesie. §. 151 - 167.

2) Lyra, als das subjektive Element der Poesie. §. 168 - 178.

3) Drama, als Einheit des Epos und der Lyra. §. 179.

a) Tragödie, objektives Element des Drama. §. 180 - 192.

b) Komödie, subjektives Element des Drama. §. 193 - 205.

4) Didaskalische Poesie. §. 206 - 211.

5) Historische Kunst. §. 212. 213.

6) Roman. §. 214 - 217.

I.

Einleitung und allgemeine Erklärung des Wesens der Kunst.

§. 1.

Die Kunst ist die Anschauung und Darstellung der absoluten Harmonie des Unendlichen und Endlichen, die Philosophie die Erkenntniß des Endlichen im Unendlichen, und die Religion die Anschauung und Erkenntniß des Unendlichen im Unendlichen; oder: die Kunst ist der Raum, als die objektive Erscheinung des Göttlichen im Irdischen, die Philosophie der Zeit, als die subjektive Erkenntniß des Besondern im Allgemeinen, und die Religion, die Einheit und Mutter von beiden, ist die Durchdringung und Einheit des Raums und der Zeit in den unendlichen Ideen des Unendlichen.

§. 2.

Die Kunst und die Philosophie gehen demnach von Einer gemeinschaftlichen Wurzel aus, und sind sich ursprünglich verwandt, ja ihrem Wesen nach Eins; denn das Absolute, das der Künstler sinnbildlich darstellt, ist auch das Ziel und die höchste Bestrebung des Philosophen. Ursprünglich also, d. h., durch die Religion, die beide in Eins verknüpft, sind sie sich gleich, für sich aber, oder als Besonderheiten gedacht, sind sie so verschieden, daß der Philosoph das Unendliche zwar zu erkennen trachtet, aber es nicht in einer irdischen Gestalt schaut; denn er strebt über alle Erscheinung hinaus zum Rein-Unendlichen, so daß er ein jedes nur nach seinem wahren Wesen, d. h., in seinem Verhältnisse zur Gesammtheit der Dinge erforscht, und alle Erscheinungen des Unendlichen, also auch die Kunst auf das Absolute bezieht, um sie in ihrer Beziehung auf die Wesenheit aller Wesen zu erkennen: da hingegen der Künstler das Göttliche mit dem Irdischen vermählt, und das Absolute nur wiederstrahlen läßt, dadurch daß er im Geiste des Universums bildet, und in seinem Werke ein Gleichniß desselben darstellt.

Hiermit ist zugleich die Frage über die Möglichkeit einer Philosophie der Kunst beantwortet.

§. 3.

Für den Philosophen muß demnach die Kunst von der höchsten Bedeutung seyn, weil sie ihm dasjenige, worauf sein Streben einzig gerichtet ist, sinnbildlich darstellt, und die verborgensten Geheimnisse des Universums aufschliesst, so daß er durch sie in die Tiefen der Gottheit, des ewig sich bildenden Alls zu schauen vermag. Denn in der Kunst findet der Philosoph ein Bild und Gleichniß der Wahrheit an sich; und das Bildungsgesetz, das er in der Kunst entdeckt, ist kein anderes, als das aus dem Universum selbst ihm wiederstrahlende. Die Kunst ist also der Schlüssel zum Universum als die Eintracht und Harmonie des Endlichen und Unendlichen; das wahre Leben eines jeden Dinges; die Versöhnung des Menschen mit Gott; und der unmittelbarste Beweis unserer gottähnlichen Natur.

§. 4.

Das göttliche Universum nemlich ist selbst das Urbild alles Harmonischen und vollendet

Gebildeten , als Harmonisches aber trägt es die Entgegensetzung zweyer Elemente in sich, denn Eintracht kann nur aus Zwietracht erblühen. Für die Erscheinung demnach, wo sich das Universum in der Besonderheit darstellt, trennt es sich in die Zweyheit und der Gegensatz eines reellen oder objektiven Elements, der Natur, und eines ideellen subjektiven, des Geistes; denn die Natur ist die Darstellung und objektive Bildung des Universums, die Leiblichkeit Gottes, und der Geist das Bewusstseyn oder die Idee desselben, der Geist Gottes. Im Universum selbst aber sind beide gleich und eins; denn das Universum ist das durch die Natur sich darstellende und organisirende, und durch den Geist sich begreifende und erkennende Ganze, also das sich selbst anschauende und setzende, und im Anschauen zugleich sich selbst erkennende. So wie nun im Universum selbst Natur und Geist, Körper und Seele absolut eins sind, so strebt auch alle wahre Bildung, die im Geiste des Universums begonnen wird, dahin, Körper und Seele, Natur und Geist, oder die Vielheit und die Einheit, als Ein Harmonisches, als Ein Gebildetes und vollendet Gestaltetes, d. h., als ein Kunstwerk darzustellen. Die Kunst ist demnach der Zauber - Spiegel aller Bildung und Vollendung.

§. 5.

Das Universum an sich aber ist als ein unendliches Epos zu denken, d. h., als eine aus innerer Kraft sich organisirende Unendlichkeit von Produkten, die in Eine Gesammtheit, in Einen Organismus verschlungen sind, so daß jedes Produkt, als Besonderheit gedacht, dem Ganzen, das wir in seiner Entgegensetzung gegen das Einzelne, Besondere und Freye, als Nothwendigkeit auffassen, unterworfen ist, und nicht absolut durch sich selbst gebildet erscheint; daher ihm die Schönheit, als die Erscheinung des vollendet und durch sich selbst gebildeten, zufällig ist. Die Kunst aber, die mit Freyheit beginnt, reißt ein Glied aus dem Zusammenhange des Ganzen heraus, und stellt es nach dem Bildungsgesetze des Universums organisirt und vollendet dar, so daß es ein Sinnbild des Unendlichen wird. Im Produkte des Universums liegt daher das Centrum außer ihm und zugleich in ihm, in sofern der Geist, der im Ganzen lebt, auch im Einzelnen wiederstrahlt, so daß das Produkt durch sich selbst gebildet zu seyn scheint, d. h., die Form der Zweckmäßigkeit und freyen Absichtlichkeit hat, ohne von absoluter, selbstgesetzter Freyheit, wie das Kunstwerk, ausgegangen zu seyn. Im Kunstprodukte hingegen

fällt das Centrum in das Produkt selbst, denn es ist absolut, nur in sich selbst und aus sich selbst heraus gebildet, d. h., frey und nothwendig zugleich und beides auf gleiche Weise. Das Besondere im Universum ist demnach durch das Ganze real bedingt, als Wirkung einer allgemeinen Ursache; das Kunstwerk dagegen ist, als Sinnbild des Universums, durch sich selbst bedingt, von sich selbst Ursache und Wirkung, und nur ideal, d. h., für die philosophische Erkenntnis, auf eine Gesamtheit, die Kunstgattung, beziehbar. Oder: das einzelne Produkt des Universum ist nur Allegorie des Absoluten, d. h., es bezieht sich auf das Absolute und bedeutet das Ganze, ohne es selbst, also ohne ein Absolutes, darzustellen; das Kunstprodukt hingegen ist Symbol des Absoluten, d. h., Bedeutung und zugleich Darstellung des Absoluten.

§. 6.

Die Kunst, die auf das Absolute geht, und von der Philosophie nur durch die Richtung und das Streben nach objektiver Gestaltung sich unterscheidet, da hingegen die Philosophie in der innern Erkenntnis wohnt, kann von den andern Künsten, die bloß endliche Zwecke des

Lebens realisiren, dadurch abgetrennt werden, daß sie schlechthin und vorzugsweise Kunst genannt wird. Jene fallen, als Künste des Endlichen, in die Sphäre der Empirie, oder des endlichen Wissens, die Kunst aber in die Sphäre der Philosophie des nach dem Absoluten strebenden Wissens. Die Kunstlehre, oder Philosophie der Kunst muß demnach alles aus philosophischen Grundsätzen betrachten, selbst die Elemente der Darstellung, die, in ihrer Besonderheit gedacht, bloß technischen Grundsätzen zu folgen scheinen, wie das Versmaas u. a., eine absolute Bedeutung in ihr erhalten.

§. 7.

Betrachtet man nun die Kunst nach ihrem wahren Wesen, so daß man sie auf das Universum, d. h., auf die nach eigenen Gesetzen sich bildende Natur und Seele bezieht, so ist die Frage über den Grund und die Entstehung der Kunst widersinnig; denn das Universum ist ja nichts anders, als ein ewig und unendlich sich Bildendes; sonach muß auch der menschliche Geist, als ein Glied des Universums, sowohl im Endlichen und Empirischen, als im Absoluten sich bilden und gebildet sich darstellen, d. h., künstlerisch produciren; denn die

Kunst ist eben die Darstellung der Natur und des Geistes in der absoluten Harmonie des Unendlichen und Endlichen, indem sie das Endliche zur Freyheit und Selbstgesetztheit des Unendlichen erhöht, das Individuum zugleich als Gattung darstellt, und das Wirkliche idealisch bildet. Das künstlerische Bilden ist folglich eben so Zweck für sich, wie das göttliche Bilden des Universums, und eben so ursprünglich, auf sich selbst gegründet, wie dieses: denn beide sind eins, und Gott offenbart sich eben so im Dichter, wie er sich im sichtbaren Universum zur Leiblichkeit gebildet hat.

§. 8.

Ist nun die Kunst selbst eine Blüthe der Bildungskraft, die das Universum beseelt, und nach den Bildungsgesetzen des Organismus, in allen Erscheinungen der Natur und des Geistes wiederkehrt, so daß Ein Bildungsprincip in Allem herrscht: so können sowohl die Gesetze, nach denen sich ein Kunstwerk bildet, als diejenigen, nach denen sich der Organismus der Kunst selbst in seinen unendlichen Formen darstellt, keine andere seyn, als die Gesetze der Natur und des Geistes, d. h., die ewigen Bildungsgesetze des Universums selbst.

§. 9.

Sonach wird Ein Bildungsgesetz durch die Folge dieser Untersuchungen hindurchgehen, und aus ihm allein wird sich sowohl die Construction, als die Geschichte der Kunst einleuchtend und wahrhaft darstellen. Dieses Bildungsgesetz aber kann kein anderes seyn, als der Begriff des Absoluten selbst, denn alles, was im Absoluten ist, ist das Absolute selbst. Seinem Begriffe aber nach ist das Absolute das ewige und lebendige Universum selbst, ewig durch die unendliche Einheit und Eintracht seiner selbst, durch seine Liebe; lebendig durch die unendliche Fülle seines Wesens, die sich in der Entgegensetzung und Zwietracht seiner Elemente, des reellen, der Natur, und des ideellen, des Geistes, offenbart, also in seiner Feindschaft welche die Bedingung alles Lebens und selbst alles Erkennens ist; denn unser Denken und Anschauen beruht selbst auf dem Gegensatze zweyer Elemente, da jede Bestimmung — und ich kann immer nur ein Bestimmtes denken und anschauen — zwey Faktoren, einen bestimmenden, an sich unbestimmten und unendlichen, und einen bestimmten, endlichen voraussetzt: so daß alles Leben, Denken und Produciren ein Bestimmen des Unbestimmten, ein

Begränzen des Unbegrenzten, ein Wirklichsetzen des Möglichen ist, weil alles auf der Harmonie der beiden Entgegengesetzten, des Unendlichen und des Endlichen beruht. In der Kunst aber erscheint diese Harmonie nicht durch eine höhere Gesammtheit, sondern durch sich selbst bedingt, nicht erschaffen, sondern, dem Universum gleich, sich selbst erschaffend, folglich als ein Sinnbild des Absoluten, des unbedingt sich selbst durch sich selbst Setzenden. Dem gemäß muß auch die Kunstlehre vom Ganzen, als der Einen, ungetheilten Kunst selbst, ausgehen, diese in die beiden entgegengesetzten Elemente ihres Wesens trennen, um den lebendigen Organismus der Kunst darzustellen, und die, in Liebe ringenden, nach Eintracht zurückstrebenden Elemente in einem Idealprodukte wieder zur Eintracht verknüpfen.

Hiermit ist die Methodologie der Kunstlehre gegeben.

§. 10.

Ist aber diese Entgegensetzung zweyer Elemente zur Erzeugung eines Idealprodukts in dem Organismus des Universums selbst gegründet, so muß sie nach den allgemeinen Gesetzen des Organismus nicht allein in der Kunst überhaupt, sondern

auch in jeder einzelnen Gattung und Form der Kunst herrschen. Die Kunstlehre hat daher nicht allein die Kunst im Allgemeinen, d. h., das Wesen der Kunst selbst, zu bestimmen, sondern auch jede besondere Kunstform in ihren Elementen darzustellen.

§. 11.

Das Ziel der Kunstlehre kann aber nur dieses seyn, das Wesen der Kunst überhaupt und ihrer besonderen Formen philosophisch zu erklären, und Kunstfönn zu erwecken, nicht, selbst Künstler zu bilden; denn das Absolute, das nur der vom Universum unmittelbar erweckte und ergriffene, oft ursprüngliche Geist, d. h., das Genie erreicht, kann weder angebildet, noch andemonstrirt, wohl aber durch poetische Abbildung zur Anschauung und durch philosophische Darstellung zur Erkenntnis gebracht werden.

Geschichte der Kunstlehre.

§. 12.

Die Begriffe und Grundsätze über das Wesen der Kunst sind, wie die Philosophie selbst, von der gesammten Bildung eines Volkes abhängig; und da die Philosophie ideell das zu er-

streben sucht, was sie in der Wirklichkeit nicht findet, in sofern die Philosophie selbst die Trennung des Unbedingten und des Bedingten, des Unendlichen und Endlichen voraussetzt — denn alles Erkennen beruht auf diesem Gegensatze: so folgt auch nothwendig, daß bey einem Volke, dessen gesammte Bildung auf das Schöne gerichtet war, und in dessen Mitte die Schönheit in der Wirklichkeit thronte, wie bey den Griechen, erst dann eine Theorie der Kunst entstehen konnte, als das freye Leben, der Same alles Schönen im Bilden und Denken, mit der Freyheit der Staaten erloschen war, und aus dem Gegensatze des Wirklichen zum Schönen, welches nur noch in der Idee des Philosophen lebte, das Bedürfnis erwuchs, das Wesen der Kunst zu erforschen, und ihre Gesetze zu entdecken.

§. 13.

Daher findet sich in der Poetik des Aristoteles, des unpoetischen, der erste Versuch einer Kunstlehre, deren Principien aber nicht absolut, sondern empirisch und praktisch sind. Die Kritiken über die Dichtkunst hingegen, die Platon in der Republik aufstellt, sind in Beziehung auf die Kunst selbst nicht rein theo-

retisch, sondern politisch; denn Platon betrachtet die Kunst nicht an sich, sondern in Bezug auf das Ideal seines Tugendstaates; und auch nur in Beziehung darauf verwirft er die meisten Formen der Dichtkunst. Von diesen beiden Heroen des philosophischen Alterthums aber waren die Grundsätze der spätern Zeiten insgesammt abhängig, bis die Kunst und die Philosophie ihre Selbstständigkeit ganz verloren hatten, und ein sentimentaler Geist, der Verkünder eines verderbten Zeitalters, die Kunst und die Schönheit, als das verlorene Paradies, aus Unvermögenheit, die Wahrheit und Schönheit in dem Urschönen, in dem natürlichen All zu schauen, in der Natur suchte. Derjenige, der als Theoretiker diesen Uebergang der Kunstlehre zur Sentimentalität bezeichnet, ist Longinos.

§. 14.

In der neuern Welt, als die wiedererwachte klassische Literatur die Barbarey, d. h., den chaotischen Kampf der Völkermassen, aus welchem sich eine neue Menschwerdung Gottes, der Genius des romantischen Zeitalters, entwickeln sollte, angeregt und befruchtet hatte, folgte man auch in der Kunstlehre der Autori-

tät des Alterthums, dessen Geist aber im Widerspruch stand mit dem Genius der neuen Welt. Daraus erwuchsen Vorurtheile, Mißverständnisse und Ungereimtheiten im Gebiete der Dichtkunst, die sich zum Theil noch bis in die neuesten Zeiten erhalten haben. Bald aber traf die Kunstlehre da, wo die Kunst selbst kein selbstständiges, freyes Leben genoß, mit einer empirischen Philosophie zusammen, von der sie selbst zum Empirismus herabgezogen wurde, bis sie, von einer freyeren höher strebenden Philosophie, unter den Deutschen zuerst, angeregt, einen mehr wissenschaftlichen Charakter erhielt, und endlich durch genialische Denker und Kritiker, wie die Poesie selbst durch genialische Dichter, ein unbedingtes Daseyn erlangte. Demnach können diese drey Epochen in der Geschichte der neuern Kunstlehre festgesetzt werden :

1) Epoche der Autorität (Wiederholung und Befolgung der Grundsätze des Alterthums, vorzüglich des Aristoteles und Horaz).

2) Epoche des Empirismus (die Engländer Burke und Home), und des Rationalismus (Baumgarten mit seinen Schülern, Kant

und Lessing, der den Uebergang zur dritten Epoche macht).

3) Epoche der Genialität (Winkelman, Herder, V. und Fr. Schlegel).

II.

Ableitung und Darstellung des Wesens der Kunst.

§. 15.

Das rechte Princip der Kunstlehre kann nur in der Wahrheit selbst liegen, und da Philosophie das Streben nach Erkenntniß der Wahrheit ist, so kann es nur in einer solchen Philosophie gegeben seyn, welche sich die Erkenntniß der ächten und unbedingten Wahrheit zum Ziele gesetzt hat, d. h., die Erkenntniß des Absoluten, als des durch sich selbst und für sich selbst Bedingten, also des schlechthin Unbedingten, dessen Wesenheit zugleich mit der Idee seiner selbst gesetzt ist, in welchem also Seyn und Denken eins und durch sich selbst gegenseitig bedingt sind. Jede andere Philosophie hingegen, die in der Sphäre des Bedingten, d. h., des Endlichen und Unvollkommenen, also in der Sphäre des Scheins, und des Irrthums verweilt, wird statt der wahren und absoluten Kunst das

Trugbild einer falschen und empirischen darstellen.

§. 16.

Da nun vom Absoluten alle Wahrheit ausgeht, und dieses der Urgrund alles Seyns und Denkens ist, so ist alle Besonderheit im Anschauen und Denken nur als verschiedene Anschauungs- und Erkenntnißform des Einen Absoluten zu betrachten, so wie alles Endliche nur Allegorie des Unendlichen ist, und die ursprünglichste Besonderheit und Entgegensetzung ist die des Anschauens und Denkens oder Erkennens selbst. Denn so wie in jeder Anschauung und Erkenntniß die Doppelheit des Anschauenden und Angesehenen, des Erkennenden und Erkannten liegt, welche durch das Bewußtseyn wieder zur Einheit verknüpft werden: so ist der Geist an sich die Einheit und Harmonie der beiden Elemente, des Anschauens und Denkens, des Unendlichen und Endlichen; und nach eben dieser Doppelheit ist uns das Wesen des Absoluten selbst begreiflich. Im Absoluten aber ist diese Entgegensetzung und Doppelheit, so wie alle Begränztheit, selbst absolut, d. h., auf unendliche Weise durch sich selbst gesetzt, als Begränztheit also durch sich selbst wie-

wieder aufgehoben; die Begränzttheit ist folglich nur scheinbar und ideel, durch die Erkenntniß gesetzt. Sonach fließt aus der Idee des Abso-
luten selbst die Entgegensetzung der Vielheit, des Objektiven, und der Einheit, des Subjektiven: denn durch die Anschauung seiner selbst setzt es sich selbst, also real und objektiv, so daß es sich selbst zum Gegenstande der Anschauung wird; und durch die Erkenntniß seiner selbst setzt es sich, das Erkennende, seinem Wesen entgegen; es setzt sich also ideal und subjektiv, d. h. sein Wesen ist nicht an sich, also real gesetzt, sondern auf die Idee bezogen; es hat sich in innere Erkenntniß seiner selbst verwandelt.

§. 17.

In diesem Wechselverhältnisse des Objektiven und Subjektiven aber wird beides gegen und durch einander bestimmt. Das Objektive, das Anschauen nemlich ist nur, in sofern ein Subjektives, ein Erkennen gesetzt ist, und hinwiederum ist das Erkennen dadurch bedingt, daß ihm ein Objektives, ein Erkanntes, ein Seyn entspricht. Wissen und Seyn bedingen sich demnach wechselseitig, oder, das Erkennen setzt ein Anschauen voraus, und das Anschauen ist nur durch ein Erkennen und Wissen

gesetzt. Sonach wird das Absolute selbst, wenn es sich, unserer Vorstellung nach — und eine andere Erkenntniß von ihm können wir nicht haben — anschaut und als ein angeschautes setzt, zu einem bestimmten und begränzten, d. h. , verschiedenem von sich selbst, dem rein Unendlichen und Unbegränzten. Als ein sich selbst anschauendes Unendliches ist es Gott selbst; das Wesen des Absoluten. In sofern sich aber Gott anschaut, setzt er sich, als angeschautes, sich selbst, dem anschauenden, entgegen, er wird ein verschiedenes von sich selbst, und schaut sich in der Besonderheit seines unendlichen Wesens an: Form des Absoluten. Hier wird er sich selbst objektiv, und diese objektive Darstellung seiner selbst ist sein Bild, sein Sohn, seine Schöpfung (*ποίημα*) : die ewige Natur, die reine Wesenheit, deren Offenbarung und Ausgeburd die äußere Natur der sichtbaren Welt ist — die Natur, oder als ideelle Natur, die Geschichte. Das Bewußtseyn aber, wodurch Gott sein Werk als das seinige anerkennt und durch diese Erkenntniß wieder in sein Wesen aufnimmt, indem er es auf sich bezieht, ist sein Geist oder die Weltseele, die, von Gott ausströmend, die Welt durchdringt, und mit Gott wieder vereinigt.

Sonach müssen wir in Gott selbst, wenn wir uns auf menschliche Weise sein Wesen erklären wollen, und das in die Zeit setzen, was in Gott ewig ist, nach der Dreyfachheit seines Wesens diese drey Formen der Begreiflichkeit setzen: 1) daß er sich selbst als das Ganze, als die ungetheilte Einheit und Allheit, als das Absolute setzt: die Religion seines Wesens; 2) daß er die Einheit seines Wesens trennt, sich selbst anschauend, das Angeschaute sich selbst entgegensetzt, und sein Angeschautes, sein Werk von sich selbst, dem Anschauenden und Schaffenden (Poetischen) abtrennt: die Poesie seines Wesens; und 3) daß er durch sein göttliches Bewußtseyn das Angeschaute und Erschaffene als sein Angeschautes und Erschaffenes erkennt, und in sein Wesen wieder aufnimmt: die Philosophie seines Wesens.

Die Natur also, das rein Anschauende und Produktive, der Urgrund alles Objektiven und Angeschauten, ist die Poesie Gottes, und der Geist, das Princip alles Denkens und Erkennens, die Philosophie des göttlichen Wesens; und beide in absoluter Eintracht und Untrenntheit stellen die Religion dar.

§. 18.

Die ursprünglichste und selbst absolute Form des Absoluten ist demnach die Religion, d. h., die wechselseitige Vermittelung und Anknüpfung der Natur und des Geistes an das Absolute, in welchem sie sich auf absolute Weise durchdringen und in Einheit zusammenfließen. Die zweyte Form ist die, wo die absolute Einheit des Anschauens (der Notio) und des Erkennens (des Geistes) aufgehoben ist, und das Absolute sich selbst anschaut, d. h., sich selbst producirt und bildet: Poesie; und die dritte Form ist, wo sich das Absolute in dem Angesehenen, d. h., in den Werken seiner Schöpfung erkennt, und das Angesehene auf sein unendliches Wesen zurück bezieht: Philosophie. Sonach sind Poesie und Philosophie die Elemente der Religion und des Absoluten; und zwar ist das erste Element des Absoluten dasjenige, wodurch es sich selbst setzt in seiner realen Wesenheit: die Poesie, der reale und positive Faktor des Absoluten; das zweyte, wodurch sich das Absolute für sich selbst setzt in der Erkenntniß seiner selbst: die Philosophie, der ideelle und negative Faktor; ideel, weil hier das Wesen des Absoluten auf die Idee,

die Erkenntniß seiner selbst bezogen, nicht an sich und reell gesetzt ist; und negativ, weil das Erkennen die Bedingung des absoluten Setzens ist: denn nur dadurch setzt sich das Absolute selbst absolut, daß es sich selbst zugleich für sich selbst setzt, also im Anschauen oder Angesehen zugleich sich erkennt; denn Seyn und Wissen sind im Absoluten durch sich selbst gegenseitig bedingt und dem Wesen nach eins; darum ist es das schlechthin Unbedingte, das Princip aller Dinge, das vollkommenste Wesen,

§. 19.

Gleichergestalt sind die drey Formen des Absoluten, auf den Geist des Menschen bezogen, in welchem sich die Totalität des Universums, als geistige Einheit abspiegelt. In der Religion des Menschen nemlich stellen Natur und Geist in absoluter Einheit das Göttliche selbst dar; denn das Göttliche kann nur durch ein göttliches, d. h., absolutes Vermögen aufgefaßt werden. In der Religion ist folglich der Geist selbst göttlich und absolut, weil er im Göttlichen und Absoluten lebt. Der Ausdruck seiner Religion ist demnach die Einheit von Natur und Geist in Gott.

Der Ausdruck seiner Poesie ist die Einheit von Gott und Geist als Natur, wenn Gott durch

den Geist, d. h., der von Gott durchdrungene menschliche Geist ein Werk, ähnlich der Schöpfung Gottes, der Natur producirt.

Der Ausdruck seiner Philosophie ist die Einheit von Gott und Natur im Geiste, wenn Gott durch die Natur und identisch mit der Natur, als dem Princip alles Objektiven, d. h., aller Dinge, die wir anschauen, erkannt wird. Hier also setzt das Erkennen beide in Identität, für sich selbst aber ist es als Erkennendes von der Identität losgerissen und ein frey-lebendes.

Diese drey Formen aber bilden wiederum nur eine Grundform; denn sie lösen sich in Einheit auf, durch die Religion. Die Religion ist also die Einheit von Poesie und Philosophie.

§. 20.

Religion ist demnach die Indifferenz des Anschauens und Erkennens, des Unendlichen und Endlichen; in der Religion wird die Erkenntniß, zugleich von der Anschauung des Unendlichen durchdrungen, unendlich, also zur Idee und zum Bewußtseyn der unendlichen Anschauungen. Ihr Wesen ist folglich ein inneres Bilden. Das reelle und positive Element in

ihr ist Poesie; denn der Religiöse lebt in Sinnbildern des göttlichen Wesens und schaut nur Sinnbilder der Gottheit, aber mit der Erkenntnis und Beziehung dieser Sinnbilder auf das Ganze, auf das göttliche Wesen selbst. Die Erkenntnis des Göttlichen in der Verknüpfung des Endlichen mit dem Unendlichen ist sonach die Bedingung der religiösen Anschauung, die Philosophie folglich das ideelle, negative Element der Religion. Das Vermittelnde der Anschauung und Erkenntnis in der religiösen Begeisterung ist die Idee des Göttlichen, in welcher Anschauen und Erkennen absolut in einander fließen

§. 21.

Poesie ist die Indifferenz des Absoluten, des rein Göttlichen und des Geistes, des Menschlichen; das Absolute also, welches rein absolut nur vom Absoluten, göttlichen Geiste aufgefaßt werden kann, wird in ihr vermenslicht, und erscheint in der Besonderheit dargestellt, folglich sinnbildlich. Denn wird die Anschauung des Absoluten auf das Menschliche und Endliche bezogen, also angehalten und begrenzt, so wird das Absolute auf menschliche Weise und im Endlichen angeschaut; das Göttliche vermählt sich mit dem Irdischen, und

beide verneuen und durchdringen sich zu einem gemeinschaftlichen Produkte, dem Bildnisse des Absoluten, im Kunstwerke. Die Poesie ist demnach die Offenbarung und Menschwerdung Gottes. Das reelle und positive Element in ihr ist das Göttliche, und der Geist, der vom Absoluten losgerissen und dem real-Unendlichen entgegengesetzt, das Absolute nur auf besondere, endliche und menschliche Weise auffasst, also die an sich unendliche Anschauung durch seine Besonderheit die Form des Irdischen begrenzt, ist das ideelle und negative Element der Poesie. Sonach wird durch die menschliche Anschauung des Absoluten das Absolute selbst begrenzt, d. h., es nimmt eine endliche Form und Gestaltung an, und wird zum Symbole des rein-Absoluten, indem es die unendliche Unbedingtheit und freye Lebendigkeit desselben in einer bestimmten Form wiederstrahlen läßt.

Der Geist also ist das Begrenzende der Anschauung; im Bilden des Angeschauten aber, oder im Produciren, verliert er sich in die Anschauung selbst, denn das Endliche geht in das Unendliche über, und stellt sich im vollendeten Produkte, der Offenbarung der unendlichen Eintracht des Unendlichen und Endlichen, als

die Form und besondere Gestaltung dar, in welcher das Absolute angeschaut ward. Das eigentlich Producirende also ist das Unendliche; daher das Kunstwerk aus göttlicher Begeisterung und bewusstlos entsteht, ob es gleich, wegen der Eintracht des Unendlichen mit dem Endlichen, die höchste Besonnenheit offenbaren muß. Das Bewußtseyn der Besonderheit, die Freyheit, die der Anschauung des Unendlichen die Begränzttheit und Bestimmtheit der Form giebt, versinkt demnach im Produciren in die Anschauung des Göttlichen; und da Erkennen und Wissen ein Angeschautes, also ein, wenn auch nur ideell, Producirtes, voraussetzen, so muß mit der Freyheit, mit welcher die Produktion des Künstlers beginnt, zugleich auch schon das Unendliche als ein Angeschautes und zu Producirendes gegeben seyn; die Freyheit also ist Ahndung des Kunstwerks und harmonisches Leben im Unendlichen, also die wahre göttliche Freyheit.

In der Religion ferner, in welcher sich Anschauen und Erkennen in absoluter Einheit durchdringen, wird das Anschauen und Bilden durch das Erkennen in jedem Augenblicke wieder aufgehoben; denn die Religion ist von Anschauung durchdrungene Erkenntniß, und

von Erkenntniß durchdrungene Anschauung. In der Poesie aber erweckt und befruchtet das Absolute erst den menschlichen Geist zum Produciren der Eintracht des Unendlichen und Endlichen, die vor der Produktion getrennt im Liebesspiele mit einander ringen, bis sie beide im gemeinschaftlichen Produkte die Schmerzen des Widerspruchs verföhnen. Das Kunstwerk also, das aus der Befruchtung des Endlichen durch das Unendliche hervorblüht, ist die Offenbarung ihres verföhnten Zornes und ihrer unendlichen Liebe. Das Vermittelnde der Poesie ist die Phantasie, die das Absolute erscheinen macht, oft bildlich darstellt.

§. 22.

Philosophie endlich ist die Indifferenz Gottes und der Natur im Geiste des Menschen, also die Erkenntniß ihrer Einheit, das Bewußtseyn des Absoluten. Sie ist demnach weder ein unendliches Bilden, wie die Religion, noch ein endliches Bilden, wie die Poesie, sondern ein Erkennen des absoluten Bildens selbst. Das Vermittelnde in ihr ist die Anschauung; denn aus der Anschauung der göttlichen Werke, der Natur, entspringt die Erkenntniß des Absoluten; diese Anschauung aber ist, auf das reingeistige Erkennen bezogen, intellektuelle Anschauung.

§. 23.

Sonach ist Religion der gemeinsame Mittelpunkt, von welchem Poesie und Philosophie ausgehen. Denn da Religion ein inneres, unendliches Anschauen und Bilden ist, so kann entweder das Bilden, das Objektive, für sich, oft als Besonderheit hervortreten, oder das Innere, der Geist und das Erkennen von der Einheit mit dem Anschauen sich losreißen. Trennt sich nun das objektive Bilden los, so entsteht Poesie; das Bilden tritt dann vor dem Erkennen hervor, und verläßt die Indifferenz mit ihm, die in der Religion stattfindet. Trennt sich aber der Geist von der Einheit des Bildens und Erkennens, so erzeugt sich Philosophie, in welcher demnach das Bilden oder Anschauen als negatives Element und Bedingung zurücktritt, so wie in der Poesie die Erkenntniß das negative Element ist.

§. 24.

Durch dieses Losreißen der beiden Elemente der Religion aus ihrer ursprünglichen Eintracht ist ein ewiger Kampf zwischen beiden gesetzt, ein Dualismus der Poesie und Philosophie. Denn das, was die Poesie darstellt, vernichtet die Philosophie wieder, indem sie das Besondere und Endliche auf das Absolute

und Unendliche bezieht. Die Poesie nemlich hat das Bestreben, das positive Bilden in einem Produkte festzuhalten, und das Absolute gleichsam einzukerkern in die Form und Gestaltung des Irdischen und Endlichen; die Philosophie hingegen strebt nach der reinen Erkenntnis des Absoluten, und vernichtet alles positiv Gebildete, indem sie dem Geiste der Schöpfung nachforscht, so daß sich für sie alles Gebildete in Erkenntnis, alles Endliche in das Unendliche, d. h., alle erscheinende Wahrheit in die Wahrheit an sich auflöst. Die Philosophie ist demnach die Befreyung des Absoluten, dadurch, daß sie das positive Bild im Geist auf das Absolute selbst bezieht, und die Begränztheit in ihm, als eine bloß irdische Form und Besonderheit des Absoluten anerkennt.

§. 25.

Die Poesie macht demnach unendliche Versuche, das Absolute darzustellen, und die Philosophie unendliche Versuche, das Positive in der Darstellung aufzuheben, um das Absolute in seiner reinen Wesenheit und Unendlichkeit zu erkennen; beide durchlaufen oft unendliche Epochen der Bildung, so lange bis das Objektive und Subjektive, Natur und Geist, absolut

wieder zusammentreffen, bis Anschauen und Erkennen unmittelbar wieder Eins werden durch die Religion, also bis der Staat der Religion eintritt, wo die unmittelbare Anschauung des Absoluten zugleich unmittelbare Erkenntnis ist, wo der Dichter mit Philosophie dichtet, und der Philosoph mit Poesie denkt. Dann aber gehen Poesie und Philosophie als besondere, und abgeschiedene Formen, wie im Platonischen Staate, unter; denn sie leben in der Eintracht des Ganzen. Poesie ist dann die Anschauung der Vielheit im Staate, des unendlichen Organismus des Staates; diese Vielheit aber, als die Entfaltung und Ausdehnung des Einen, absolut gebildeten Geistes, ist ohne innere Einheit nicht möglich; und die Erkenntnis der Einheit, der Geist des Staates selbst, ist die Philosophie, die wiederum bedingt ist durch die Poesie; denn Einheit setzt Vielheit voraus, als die unendliche Verkörperung und sichtbare Darstellung der Einheit, des Geistes. Sonach sind Poesie und Philosophie beide durch sich selbst bedingt, und der Staat, in welchem sie sich durchdringen, ist die reinste vollendetste Darstellung des Absoluten, in welchem Körper und Geist, Natur und Seele unbedingt Eins sind,

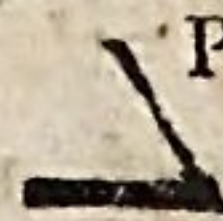
§. 26.

Da nun beide, Poesie und Philosophie, an das Höchste, das Absolute so geknüpft sind, daß es in ihnen das erste und positive Element ist, so ist einleuchtend, daß alle Poesie, die nicht vom Absoluten ausgeht und ein bloß Endliches darstellt, keine Poesie, und alle Philosophie, die nur im Endlichen, d. h., im Scheine und Irrthume lebt, eine falsche Philosophie sey, so wie die Religion selbst keine Religion ist, die nicht einzig im Göttlichen wohnt.

§. 27.

Sind ferner Poesie und Philosophie Glieder und Elemente eines und desselben Dritten, Höheren, so müssen sie auch durch dieses Höhere in Eins verbunden und in dieser Einheit sich gleich, gegen einander selbst aber, als Besonderheiten und entgegengesetzte Elemente des Dritten, des Absoluten gedacht, verschieden seyn. Beide also leben im Absoluten, und stellen die Indifferenz desselben dar, als die Elemente der Religion. Das Schema der Religion ist folglich die magnetische Linie, durch welche die Indifferenz des Objektiven und Subjektiven und ihr wechselseitiges Bedingen bezeichnet wird: Poesie ^{Relig.} Philosophie.

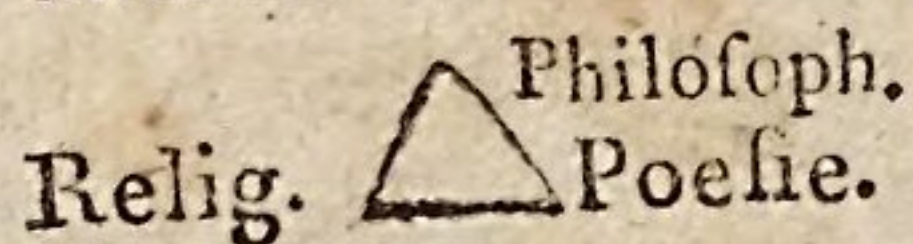
§. 28.

Als Besonderheiten und verschiedene Formen des Absoluten entstehen beide dadurch, daß sie die Einheitslinie überschreiten und aus der Indifferenz heraustreten. Dieses kann aber zuerst nur die Poesie thun, die im Gegensatze zur Philosophie das positive Element der Religion ist; denn die Philosophie, die Erkenntniß des Absoluten, setzt das Absolute selbst, als Producirtes und Objectives, als Reales voraus. In der Poesie nun erleuchtet und befruchtet Gott den Geist des Menschen, daß er ein Werk bildet nach der Wesenheit desjenigen, der sich ihm offenbart hat. Der gottbegeisterte Mensch bildet ähnlich dem All, und ist im Bilden selbst identisch mit Gott; das gemeinsame Produkt des Unendlichen und Endlichen aber, das Kunstwerk, ist eine absolute Durchdringung des Göttlichen und Menschlichen. Das Schema der aus der Einheit hervortretenden und das Absolute im Produkte festhaltenden Poesie ist demnach der Winkel: Relig.  Philosophie.

§. 29.

Die von der Einheit losgeriffene Poesie kann nur dadurch wieder zurückkehren, daß sie sich selbst als ein Sinnbild des Absoluten

erkennt, und ihr Wesen auf das Absolute zurückbezieht, also nur durch Selbsterkenntnis und Erkenntnis des Absoluten, d. h., durch Philosophie, als die Weltseele, die, im Centrum des Universums lebend, die Welt mit Gott vereinigt. Durch die Philosophie kehrt demnach alles zur absoluten Einheit wieder zurück, so wie sie selbst das unendliche Streben nach der Erkenntnis des Absoluten ist. Das Schema der Philosophie ist folglich das Dreyeck, als das Bild der Vollendung; denn durch die Philosophie wird das Universum zur geistigen Anschauung und Erkenntnis seiner selbst:



§. 30.

Nennen wir nun die auf das Absolute bezogene Erkenntnis Wahrheit, und die sinnbildliche Erscheinung des Absoluten in dem Erzeugnisse des vom Absoluten durchdrungenen bildenden Geistes Schönheit, so fallen in der Religion Schönheit und Wahrheit zusammen, in der Poesie aber, der das Absolute menschlich bildenden Kunst, tritt die Schönheit wieder hervor, die Offenbarung und sichtbare Darstellung des Göttlichen im Menschlichen und für den

den Menschen, und in der Philosophie wohnt die Wahrheit, als die Erkenntniß des Absoluten an sich. In der Poesie ist demnach Wahrheit das subjektive und negative Element; die Wahrheit ist also in ihr bloß ideell; denn das Kunstwerk bedeutet, dem Geiste nach, das Absolute, ohne das Absolute selbst zu seyn; in der Philosophie hingegen ist die Schönheit das negative Element und bloß ideell; denn jeder Erkenntniß liegt die Besonderheit einer Form, aber nicht einer real gebildeten Anschauung, sondern einer ideellen und geistigen Gestaltung zum Grunde, und diese intellektuelle Anschauung ist die Bedingung des Philosophirens. Die Poesie bildet folglich die Wahrheit und Wesenheit des Absoluten ab; und die Philosophie erkennt die Schönheit des Absoluten in der Wesenheit des Absoluten.

Diese Gegensätze sind im Wesen des Absoluten selbst aufgehoben, denn im Absoluten sind Schönheit und Wahrheit, Seyn und Wissen, Eins; an sich also ist Wahrheit mit der Schönheit Eins. Wird aber die Philosophie der Poesie als besondere Form entgegengesetzt, um eine jede für sich nur in ihrer Eigenheit zu begreifen, so sind die Gegensätze der Schönheit und Wahrheit

eben so nothwendig, wie die der Poesie und Philosophie selbst.

§. 31.

Ist aber Poesie die nach der Wesenheit des Absoluten, d. h., nach der absoluten Wahrheit gebildete Darstellung des Absoluten, und Philosophie die aus der Erscheinung des Absoluten, d. h., aus der Schönheit sich erzeugende Erkenntniß des Absoluten; so stellt die Poesie des vom Absoluten durchdrungenen menschlichen Geistes, weil das Absolute rein absolut nur durch sich selbst und in sich selbst erscheinen kann, nur Sinnbilder und Gleichnisse des Absoluten dar. Schönheit ist demnach die sinnbildliche Erscheinung des Absoluten, unendlich in sich, wie das Absolute, aber endlich und menschlich in der Form, als der Gestalt und Begränztheit oder Bestimmtheit des erscheinenden Absoluten. Das Kunstwerk stellt sonach ein Gleichniß des Absoluten, ein Bild des Universums dar. Dem Wesen nach also muß es eben so, wie das Universum, gebildet, also unbedingt durch sich selbst gesetzt und producirt, folglich unendlich und absolut seyn; aber die Form, als die Begränztheit der Erscheinung ist endlich, weil der Geist des Menschen als ein positiv bildender nur auf endliche und bestimmte Weise das Absolute anschauen und darstellen kann; und die beiden Elemente,

aus denen sich das Kunstwerk erzeugt, sind eben das Absolute und der Geist des Menschen.

Weil ferner die Poesie ein unmittelbar durch sich selbst gesetztes Ganzes, so wie das Universum, darstellt, und ganz in der Anschauung lebt, so producirt sie ein reales, zugleich durch sich selbst gebildetes, d. h., ein Simultanes, im Raume; die Philosophie hingegen, die das Endliche, die Erscheinung, auf das Unendliche, auf die Wahrheit und Wesenheit der Dinge, bezieht, und demnach unendliche Erkenntnisformen durchlaufen muß, um die absolute Wahrheit zu begreifen, kann nur progressiv, also in der Zeit vollendet werden. Mit der Anschauung ist zugleich ein Ganzes und Vielheit gesetzt, mit der Erkenntnis aber, dem Principe alles Idealen, Einheit, d. h., Besonderheit und Eigenheit. So wie demnach die Poesie in der sichtbaren Vielheit die Eintracht des Göttlichen und Menschlichen offenbart, so verkündet die Philosophie in der unsichtbaren unendlichen Einheit, die sich aber als solche nur in der Zeit, also progressiv darstellen kann, weil sie nicht unmittelbar und an sich Unendlichkeit und Vielheit ist, sondern Einheit, ihr Streben nach der Erkenntnis des Unendlichen.

In der Poesie offenbart sich Gott in der Menschengestalt, und steigt vom Olymp zur Erde herab, in der Philosophie aber, in der Erkenntniß seiner Göttlichkeit, strebt er zum Aether wieder empor. Die Poesie ist demnach die Ausdehnung, und die Philosophie die Zusammenziehung des göttlichen Wesens.

§. 32.

Ein jedes von diesen drey Elementen und Formen des Absoluten aber muß, als wahrhaftes Element des Absoluten, nach den Bildungsgesetzen des Unendlichen, dieselbe Dreyfachheit der Formen in sich selbst wieder darstellen, nach welcher das Absolute in den drey Urformen, der Religion, der Poesie und Philosophie sich offenbart. In der Religion an sich also durchdringen sich Poesie und Philosophie, Natur und Geist (Religion der Indier). Tritt aber die Poesie hervor, so wird durch sie die Besonderheit der positiven und objektiven Religion gesetzt (Religion der Griechen); waltet aber die Philosophie, der Geist vor, so ist die subjektive oder negative Religion (die christliche) gegeben. Die griechische Religion ist demnach der Realismus, und die christliche der Idealismus der Religion, und beide durchdringen sich in der Urreligion oder der Religion an sich.

Jedes besondere Glied aber trägt, als organisches Glied eines organisch und absolut Gebildeten, den Keim neuer Erzeugnisse und Entzweyungen in sich. So wie demnach die griechische Religion selbst wieder reell und positiv sich darstellt in der Mythologie, ihr ideelles Princip aber in den Mysterien offenbart, die, als das ideelle Element der Religion, philosophischen Ursprungs sind: so auch stellt sich der Realismus der christlichen Religion im Katholicismus, und der Idealismus im Protestantismus dar.

§. 33.

Auf gleiche Weise ist die Poesie an sich die Indifferenz der Religion und Philosophie. Tritt aber die Religion, als das positive Element der Poesie, hervor, so erzeugt sich die objektive (griechische) Poesie, die in den Sinnbildern des Göttlichen lebt. Die positive Poesie geht demnach von religiöser Begeisterung aus, und offenbart ihre religiösen Anschauungen in reell dargestellten Ideen, in Sinnbildern des Absoluten, d. h., in Mythen. Dies ist der Realismus der Poesie. Ist aber in der Poesie nicht die objektive Anschauung des Absoluten, sondern die Philosophie, der Geist der Erkenntniß vorherrschend, so entspringt der Idealismus der Poe-

sie, die romantische Poesie, die in der subjektiven Erkenntniß des Göttlichen lebt, also in der Liebe und Sehnsucht nach dem Absoluten, welches hier ein ideales, also subjektiv empfundenes oder frey erschaffenes ist, nicht ein reales, unmittelbar gegebenes und objektiv dargestelltes, wie bey den Griechen. Die absolute Poesie wird demnach seyn die Poesie der wahren Schönheit oder der zur Natur gebildeten Liebe, die Poesie des absolut gebildeten Menschen, in welchem sich Natur und Liebe, Schönheit und Wahrheit (griechische und romantische Bildung) absolut durchdringen. Die vollendete idealische Poesie, oder die Poesie an sich, ist folglich die absolute Durchdringung der griechischen und romantischen Kunst. So wie aber in der griechischen Kunst der Gegensatz der reellen, plastischen Kunst in der jonisch-epischen Poesie, und der ideellen, musikalischen, in der dorisch-lyrischen herrschet, welche sich beide in der attisch-dramatischen Kunst durchdringen: so auch ist in der romantischen Kunst der Realismus in der südlich-epischen Poesie, und der Idealismus in der nördlich-lyrischen Poesie vorherrschend, und beide durchdringen sich in der altdeutschen Poesie.

§. 34.

Die Philosophie an sich endlich ist die Eintracht der Religion und Poesie, die Erkenntniß der Abolutheit und der Besonderheit, also des Unendlichen und Endlichen — denn alles Endliche ist als die Erscheinung des Absoluten, ein Erschaffenes. Wenn nur die Religion, das positive Element vorwaltet, so lebt die Philosophie, ganz in den reinen Anschauungen des Absoluten, als eines realen und objektiv gesetzten: Realismus, Philosophie der Indifferenz, des Absoluten (griechische Philosophie). Tritt aber die Poesie, die Anschauung und Einbildung des Absoluten in die Besonderheit, in das Endliche hervor, so daß der Geist, das freye, lebendige Erkennen als solches dem Universum sich entgegensetzt, also den Dualismus erzeugt, so entspringt der Idealismus, (die Philosophie der Differenz) die in der romantischen und modernen Welt vorherrschende Form der Philosophie.

In der griechischen Philosophie herrscht ein gleicher Gegensatz des Realismus, in der ionischen, und des Idealismus, in der pythagoreischen Philosophie, welche sich beide harmonisch durchdringen in dem Idealrealismus des Platon. Auf gleiche Weise entfaltete sich aus dem reinen Idealismus der romantischen Poesie, aus den

Scholastik, die im bloß ideellen Denken lebte, der Vernunft - Realismus des Spinoza, und diesem entgegen bildete sich Fichte's absoluter Idealismus.

§. 35.

Wenn nun Poesie die Durchdringung der Religion und Philosophie, der Absolutheit und Wahrheit ist, so beruht ihr Wesen auf der Eintracht des Absoluten, des Realen, der Wahrheit und Wesenheit an sich, und des Besonderen, des Idealen, der idealen oder erscheinenden Wahrheit, also auf der Darstellung und Erscheinung des Absoluten im Besonderen, d. h., auf der Schönheit. Die Schönheit ist demnach ein Gleichniß und Symbol des Absoluten, weil sie das Absolute nicht an sich, sondern als ein vom menschlichen Geiste aufgefaßtes und gebildetes, also in einer irdischen Form begränzt offenbart. Die Begränzttheit in der Schönheit ist daher durch den bildenden Geist selbst gesetzt, der sich im Produciren selbst anschaut, im Produciren also auf sich selbst reflektirt, um für sich zu produciren, und dadurch das an sich unendliche Produciren anhält, so daß ihm aus dem Produciren ein Producirtes entsteht. So wie also jedes Produkt eine Hemmung und Begränzung des

Producirenden und Bildenden ist, so ist das Kunstwerk die begränzte Darstellung der Anschauung des Absoluten; und gleichwie die Begränzttheit aus dem durch das Reflektiren des bildenden Geistes auf sich selbst angehaltenen Produciren entspringt, so erzeugt sich das Kunstwerk als Producirtes selbst aus dem Streben des Geistes, sich im Produciren zu erkennen. Das Produciren aber ist als solches die Eintracht des Anschauens und Erkennens; das Erkennen also kann nur dann hervortreten, wenn das Produciren als vollendet, folglich als ein Producirtes, im Kunstwerke dem Selbstbewußtseyn des Künstlers entgegentritt; denn nur im Gegenfatze zum objektiv dargestellten Produciren, also zum Produkte, kann sich der Künstler als Bildner erkennen. Erst rennt demnach das Produciren als ein Producirtes von der Identität im bildenden Geiste ab, um sich im objektiven Abdrucke seines Producirens als den Künstler des Produkts zu erkennen.

§. 36.

So wie daher die Poesie selbst sinnbildliche Darstellung des Absoluten und eine Blüthe der Religion ist, so sind ihre besondere Darstellungen und Produktionen, die Gedichte und Kunst-

werke, selbst nur Blüthen Einer Blume, und machen in sich selbst wieder Ein Gedicht aus. Denn gleichwie die Poesie das Absolute in der Besonderheit erscheinen läßt, und also ein Individuum des Absoluten ist, so sind auch ihre Besonderheiten selbst wieder Individuen Einer Gattung, der Kunst an sich; eben so wie alle Philosophieen Individuen Einer Philosophie sind, des ewig philosophirenden Weltgeistes, und alle Religionen Individuen Einer Religion, des ewig in seiner reinen Wesenheit sich selbst beschauenden, absoluten Universums.

§. 37.

Alle Schönheit ist demnach, als reelle Anschauung des Absoluten in der Kunst, ein Individuum Einer Schönheit, der Schönheit an sich; so wie alle Wahrheit ein Individuum Einer Wahrheit ist. Die philosophische Erklärung des Schönen müßte daher die Erklärung des Urschönen seyn, welches aber als solches das Absolute selbst, und, als unbedingtes Ideal aller empirischen Schönheit, über alle Bedingniß und positive Bestimmung erhaben ist. Das Schöne an sich, das Urschöne, können uns folglich nur die unendlichen Individuen unendlicher Poesieen

darstellen, so wie die absolute Wahrheit nur die unendlichen Individuen unendlicher Philosophien erkennen können, denn die absolute Wahrheit ist mit der absoluten Philosophie Eins, gleich wie die absolute Schönheit, das Urschöne, mit der absoluten Poesie zusammenfällt. Das Absolute nemlich fassen wir nur in der Besonderheit seiner Darstellungen, in seinen Erscheinungen; an sich aber ist es ein in Ewigkeit fort sich selbst und für selbst bildendes. Die Schönheit an sich und Wahrheit an sich fallen demnach in die ewige Bildung des Absoluten selbst.

§. 38.

Um aber eine genetische Erklärung des Schönen zu geben, so entspringt die Schönheit, als die Erscheinung des Absoluten in der Besonderheit einer endlichen Form, die mit jeder Anschauung und Erkenntniß des Absoluten gesetzt wird, aus der absoluten Durchdringung des Unendlichen und Endlichen. Die Schönheit beruht demnach auf der absoluten Harmonie des Göttlichen und Menschlichen, in welcher sich das Leben des Endlichen in der göttlichen Eintracht mit dem Unendlichen, und das ruhige, vollendete Seyn des Göttlichen in der

sichtbaren Gestaltung des Endlichen offenbart. Das Kunstwerk ist folglich ein wahrhaftes, lebendiges Individuum des Absoluten, und, als das gemeinschaftliche Produkt des Absoluten und des menschlichen Geistes, der sein endliches, individuelles Seyn im Göttlichen ausdrückt, muß es aus Einem, untheilbaren Begeisterungsmomente entsprungen seyn, so daß keines besonders hervortritt, sondern beide, das Unendliche und Endliche, in Einem Geiste erzeugt und als Ein Wesen dargestellt sind. Denn die Erzeugung des Kunstwerks muß ebenso absolut seyn, als das Absolute selbst, welches die Kunst offenbaren will; und das Kunstwerk soll ein Gleichniß der Schöpfung seyn; diese aber trat in Einem, untheilbaren Momente mit der Anschauung Gottes hervor.

§. 39.

Eine solche Darstellung des Absoluten also kann, da nur ein unendlich bewegtes, gottbegeistertes Gemüth des Unendlichen und Absoluten fähig ist, nur aus einer unendlichen Anschauung und organischen Wechselbefruchtung des Unendlichen und Endlichen hervorgehen, nicht aber technisch, aus einer bloß künstlichen Zusammensetzung, hervorgebracht werden.

Die ersten Erfordernisse der künstlerischen Produktion sind demnach Originalität und Genialität; Originalität, weil das Absolute als solches nur aus einer unmittelbaren und ursprünglichen Erweckung des menschlichen Geistes erblüht; und Genialität, weil nur derjenige Bildner des Absoluten seyn kann, dessen eigenstes Wesen ursprünglich schon vom Absoluten durchdrungen, also unmittelbar einen höheren Ursprung verkündet und einen Gott im Menschen (Genius) offenbart, da hingegen das Talent nur technischer und empirischer Natur ist. Ein wahrhaftes und lebendiges Bildniß des Absoluten kann sich demnach nur aus einem vom Absoluten befruchteten Geist erzeugen.

§. 40.

Wird das Schöne, um sein Wesen noch negativ zu bestimmen, auf die ihm verwandten Ideen des Wahren und Guten bezogen, so ist die Schönheit, wenn Wahrheit überhaupt Uebereinstimmung des Seyns und Denkens, die Wahrheit an sich, oder die absolute Wahrheit aber die absolute, durch sich selbst und für sich selbst gesetzte Uebereinstimmung derselben ist, ein Sinnbild dieser absoluten Wahrheit, weil das Schöne aus der Harmonie des Unend-

lichen und Endlichen, des Realen und des Idealen, hervorgeht, und die Eintracht des Realen und Idealen nicht auf eine unendliche Weise, wie das rein-Unendliche, die absolute Wahrheit, sondern, als ein Erzeugniß des menschlichen Geistes, in der Besonderheit des Idealen selbst offenbart. Die Wahrheit in der Kunst ist sonach selbst eine individuell dargestellte, aber nach der Wesenheit des Absoluten, nach der absoluten Wahrheit gebildete. Die Urschönheit aber ist mit der Wahrheit an sich selbst Eins; denn sie ist die unendliche Erscheinung und Offenbarung, also die Realität des Absoluten; und in diesem fallen Reales und Ideales, Wesen und Begriff, absolut zusammen.

§. 41.

Gut nennen wir etwas in Beziehung auf einen Zweck. Das Wahre also, durch einen Zweckbegriff bestimmt, ist gut. Das Gute an sich demnach, welches durch nichts außer ihm bestimmt seyn kann, ist sich selbst Zweck. Das Gute an sich kann folglich nur das schlechthin Unbedingte, das Absolute seyn; Gott ist das höchste Gut. Die Kunst nur, die das Absolute darstellt, kann, als wahrhafte Darstellung desselben, keinen Zweck außer sich haben (hat

sie einen Zweck, so ist es zufällig, nicht in ihrem Wesen gegründet), noch durch einen Zweckbegriff bestimmt seyn, sondern sie ist sich selbst Zweck; ihre Zweckmäßigkeit ist folglich eine innere, durch sich selbst gesetzte und für sich selbst bestimmte. Weil aber der Künstler das Absolute nur individuell darstellen kann, so wird er auch das höchste Gut individuell erscheinen lassen. Die Schönheit ist demnach die Erscheinung des unbedingten Guten in einer bestimmten Gestalt; durch das Endliche bekommt sie den Schein des Zwecks; das Endliche aber geht als solches in der Durchdringung mit dem Absoluten in das Unendliche über; folglich ist der Zweck der Kunst nur ein scheinbarer, und die Zweckmäßigkeit des Schönen ist eine innere, selbst gesetzte.

§. 42.

Sonach ist das Schöne weder das Wahre, noch das Gute allein, sondern das Idealprodukt und die Vollendung beider; folglich kann nur das in der absoluten Eintracht des Wahren und Guten Dargestellte schön seyn. Daher ist das Kunstwerk weder wahr, noch nützlich, sondern beides in der höchsten Einigkeit, in der vollendetsten Harmonie. Darum strahlt in der

Schönheit die Vollendung jedes Wesens; denn nur dann, wann es sich selbst Zweck geworden ist, wann sich sein Wesen und sein Begriff absolut durchdrungen haben, so, daß es ein Sinnbild des Absoluten darstellt, kann es vollendet gebildet, d. h., schön genannt werden. Schönheit ist daher die Erscheinung des absolut Gebildeten, d. h., des Vollendeten.

Wenn demnach der Wahrheit, der Eintracht des Seyns und Denkens, die magnetische Linie entspricht, — ~~Gut~~^{Wahr}, als das Bild der Sichselbstgleichheit, der Indifferenz, dem Guten aber, als dem Aufserichstreben und Hervortreten des Idealen, der Winkel, Δ das Sinnbild der Besonderheit und Differenz, so kann die Schönheit, als die absolute Eintracht des Wahren und Guten, des Realen und Idealen, (der Religion und Philosophie) durch das Dreyeck sinnbildlich dargestellt werden, Wahr $\triangle$ ^{Schön} Gut. Die Elemente der Schönheit sind demnach Wahrheit (reales, objektives Seyn oder Wesenheit) und Güte (ideelle, subjektive Kraft oder Eigenheit), und beide durchdringen sich in der lebendigen, beseelten Gestalt des Schönen. So ist die Schönheit das Licht, die objektive Einheit des Materiel-

teriellen (Seyenden) und des Belebenden (der Kraft), des Realen und Idealen. Darum ist das Schöne, so wie das Licht, weder materiell, noch geistig, sondern beides in Einheit. So wie ferner die objektive Darstellung der Eintracht des Wahren und Guten, das Schöne, Wohlgestaltete, Gebildete ist, so kann umgekehrt das Falsche und Böse nur durch die Gestalt des Hässlichen objektivirt werden; und da das Wesen des Schönen Eintracht zweyer verbundener Elemente ist, so ist die Natur des Hässlichen, so wie des Falschen und Bösen Zwieträchtigkeit und Unförmlichkeit, als Ausdruck der Nichtvereinigung des Wahren und Guten.

§. 43.

Als ein absolut gebildetes aber kann das Schöne keine äußeren Gesetze und Regeln der Bildung haben, sondern es trägt die Gesetze seiner Bildung in sich selbst. Seine Gesetze entspringen demnach in Einem, untheilbaren Momente der Begeisterung zugleich mit der Anschauung des Absoluten. Die vollendete geniale Darstellung des Schönen kann daher, als absolute Darstellung, keine anderen Gesetze

anerkennen, als die Bildungsgesetze des Absoluten, d. h., ihre eigenen, die nicht empirisch bestimmt werden können, weil sie aus dem Absoluten selbst entspringen. Das Gesetz des vollendet Gebildeten ist demnach sein eigenes Wesen, seine Absolutheit. Die Schönheit ist folglich die absolute Harmonie der Nothwendigkeit und Freyheit; denn seine Nothwendigkeit ist eine innere, selbstgesetzte, und seine Freyheit, seine selbstgesetzte Bildung ist sein eigenes Wesen und zugleich seine Nothwendigkeit. Diese Eintracht der Nothwendigkeit und Freyheit aber, wo beide als Besonderheiten sich aufheben und in das Absolute übergehen, ist das Ideal und Ziel aller vollendeten Bildung.

§. 44.

Das Urgesetz des Schönen, so wie alles Vollendeten, ist demnach das Wesen des Schönen selbst, also die Harmonie des Unendlichen und Endlichen, der Vielheit und Einheit. Zur Vielheit entfaltet sich die ursprüngliche Anschauung des Absoluten, und Einheit ist die innere Begränztheit und Bestimmtheit der Anschauung, also die Bedingung und das subjektive Element der künstlerischen Produktion, weil jede Anschauung zum Behufe des Erkennens eine

bestimmte, und jede Anschauung des Absoluten eine durch sich selbst und innerlich bestimmte seyn muss. Hier also ist die Einheit ursprünglich und unmittelbar mit der objektiven Anschauung, als der Vielheit, gesetzt. Vielheit und Einheit sind demnach ursprünglich in der Idee der Anschauung Eins und in sich selbst harmonisch; denn nur für den philosophischen Beschauer des Kunstwerks trennen sie sich in objektives und subjektives Element.

§. 45.

Die Schönheit ist also die Harmonie zweyer Elemente, gleichsam eines männlichen Princips, des Unendlichen, und eines weiblichen, des Endlichen; und so wie sie die vollendete Gattung darstellt, so ist sie, als Eintracht der Vielheit und Einheit, ein Sinnbild der Allheit. Jene Elemente also, in ihrer Besonderheit dargestellt, sind selbst die Bestandtheiten des Schönen. Das männliche und positive Princip nemlich erzeugt, als die bloße Fülle und Kraft des Unendlichen, die im Gegensatz gegen unsere Endlichkeit, Beschränktheit oder Ohnmacht unser Gemüth ergreift und gleichsam über sich selbst erhebt, das Erhabene; daher ist das

Erhabene ein Gegenstand der intellektuellen Anschauung, und die erste Anregung des Unendlichen im Menschen, der erste Enthusiasmus zur Kunst, wie zur Philosophie; denn erst aus der Entzweyung des Unendlichen und Endlichen erzeugt sich das Streben, beide entweder in der Schönheit, objektiv, oder in der Wahrheit, subjektiv, wieder zu vereinen. Das Erhabene also kann, da es die Trennung des Unendlichen und Endlichen voraussetzt, die zur Schönheit absolut verbunden seyn müssen, nicht selbst Wesen und Gegenstand der Kunst seyn, weil die Kunst nur in der Vollendung, also im Schönen lebt. Das Erhabene offenbart nur die ideale Anwesenheit des Unendlichen, durch die Anschauung in einer unendlichen GröÙe oder Kraft erweckt, aber nicht seine reale Erscheinung, d. h., seine vollendete Durchdringung mit dem Endlichen; oder: das Erhabene beruht auf dem Gefühl des Unermesslichen und Unendlichen, sey sein Gegenstand nun ein physischer, sittlicher oder religiöser (in welchem, sich das theoretische, auf der Anschauung beruhende, und das praktische, in der innern Kraft lebende durchdringen, gleichwie in Gott Raum und Zeit, Allmacht und Güte, Eins sind); das Schöne dagegen ist die harmonische Eintracht des

Unendlichen und des Geistes selbst. Das Erhabene ist folglich nur eine Bestandheit des Schönen:

§. 46.

Das weibliche oder subjektive und negative Princip hingegen ist, als die Erscheinung des Endlichen, in harmonischer, beseelter Bewegung, die Quelle des Reizenden und Angenehmen, die beide auf dem Gefühle beruhen, da hingegen das Erhabene den Geist allein erregt; daher man das Schöne auch die Eintracht im freyen Spiele des Geistes und des Gefühls nennen kann. Die Kunst ist demnach dämonischer Natur, d. h., aus einem göttlichen, unendlichen Elemente (dem Erhabenen, dessen Organ das Genie ist) und einem menschlichen, endlichen (dem Angenehmen und Reizenden, dessen Organ der individuelle Sinn, d. h., der Geschmack ist) bestehend; dem Genie ist die angebohrne Schöpferkraft, deren Wesen unendlich ist: das männliche Princip der Kunst; Geschmack oder Kunstsinne aber das durch Nationalität gegebene, durch Gewohnheit empfangene, durch Uebung und Bildung erworbene, negative und weibliche Princip der Kunst; das sich in der Manier offenbart. Daher Kunstsinne ohne Genie kein Kunstwerk erzeugt, in einem genialischen Werke aber die schöpferische Kraft, wenn auch

einseitiger, bloß als Erhabenheit, doch als göttliche Natur uns erhebt und erschüttert. Darum sind das Reizende und angenehme Gegenstände der Sinnlichkeit und Empfindung; und zwar ist das Reizende das thätige Princip in der Empfindung, das Angenehme aber das leidende, denn jenes erregt die Empfindung, und das Angenehme wird wegen seiner Angemessenheit von der Empfindung aufgenommen.

§. 47.

Die Einheit und absolute Harmonie beider, des Erhabenen und Reizenden, des Unendlichen und Endlichen, ist die Schönheit, die demnach, als Harmonie zweyer entgegengesetzter Principe, Gegenstand der Liebe ist, da hingegen Disharmonie und Zwietracht der entgegengesetzten Elemente, des Unendlichen und Endlichen, als die Quelle alles Häßlichen und Misgestalteten (wo sich Stoff und Form nicht zur Eintracht vermählt haben), Gegenstand des Hasses ist. Denn die Kunst soll nicht den Widerstreit der Elemente darstellen, das göttliche Leben im Zorn offenbaren, sondern ihre Eintracht in der Liebe und Sanftmuth; das Kunstwerk also setzt, als wahres Produkt ihres gemeinschaftlichen Strebens und Ringens in einander, ihre absolute Veröhnung voraus.

§. 48.

Die Einheit ist, als das innere Gesetz und Centrum der künstlerischen Bildung, gleichsam die Besonnenheit und Selbsterkenntniß in der begeisterten Anschauung des Absoluten. Denn so wie in der Idee das Erkennen die Einheit, als die Form und Begränzttheit der Anschauung des Absoluten, erzeugt, so ist die Einheit die Bestimmtheit und Begränzttheit der künstlerischen Bildung, und als solche zugleich auch die Bedingung des unendlichen Lebens, das sich im Schönen darstellen muß. Denn das Leben erzeugt sich eben aus dem Widerstreite zweyer Elemente, indem sich die Einheit, die aus der Subjektivität des Künstlers hervorgeht, im Produciren bestrebt, sich mit der Absolutheit, als der Wesenheit des Angeschauten, zu durchdringen. Die Schönheit ist die Beruhigung dieses Widerstreites der entgegengesetzten Elemente; und, da das Unendliche, wenn es vorwaltet, das Erhabene erzeugt, das Endliche aber, als vorherrschendes Leben, das Reizende und Angenehme erschafft, so ist die Schönheit, als die Eintracht des Erhabenen und Reizenden, Anmuth, in welcher sich das Endliche und lebendige zugleich als ewiges Lebendiges, d. h., als vollendetes Seyn, darstellt. Die Schönheit ist

sonach die Eintracht der Ruhe und der Bewegung, des in das vollendete Seyn aufgenommenen Lebens, so wie sich im Zirkel, dem Sinnbilde alles Organischen, Ruhe und Bewegung durchdringen. Die Anmuth aber ist rührend und ein göttlich-ruhiger Schmerz, wenn sie das Endliche als vernichtet, aber zu einem höheren Seyn vernichtet betrachtet.

§. 49.

Die Bestimmtheit und Besonderheit, die sich durch die Einheit des Kunstwerkes offenbart, ist, da sie in dem Unendlichen und Unbegrenzten nicht gegeben seyn kann, allein von der Einheit und Eigenheit des dachtenden Geistes, also von der Individualität des Künstlers abhängig, die, als reelle Individualität, d. h., als Besonderheit eines Realen und Ganzen, wiederum durch eine höhere Individualität bedingt ist, so daß ihr reeller Grund in der eigenen Bildung des gesammten Zeitalters liegt. Und da der bildende Geist für sich selbst bildet, so daß seine Besonderheit in die Anschauung des Unendlichen unmittelbar mit eingeht, seine Besonderheit und Individualität aber, als wahre Individualität, selbst ein Individuum einer höhern Individualität seines Zeitalters ist, so ist die Schönheit, als die Harmonie des Unendlichen und

Endlichen oder Individuellen, die Eintracht des Ewigen und Zeitlichen. Der Künstler erhebt daher die Individualität seines Volks und Zeitalters zum Unendlichen, vereinigt sie mit dem Universum, und stellt sie als ein reelles, vollendet gebildetes Glied des Absoluten dar. So wie demnach die Schönheit ein Unendliches und Endliches, gleichsam ein inneres und äußeres Princip in sich trägt, von denen jenes das Wesen, dieses die Form des Kunstwerks ist: so hat nothwendig auch jedes Kunstwerk ein doppeltes Leben, ein inneres, ewiges, d. h., philosophisches, durch die Idee des Unendlichen und die Eintracht des Unendlichen und Endlichen, und ein äußeres, zeitliches, d. h., historisches, durch die Form des Unendlichen und die Bestimmtheit der Harmonie des Unendlichen und Endlichen. Das Endliche ist demnach bloß äußerlich und historisch gefaßt ein Endliches und Besonderes, seinem Wesen aber nach, d. h., in seiner Harmonie und Durchdringung mit dem Unendlichen gedacht, ist es selbst unendlich. So lehrt die Poesie den Philosophen, wie das Endliche in seiner wahren und vollendeten Natur zugleich unendlich und ein Gleichniß des Absoluten sey.

§. 50.

Die Kunst ist folglich die Offenbarung einer ewigen Idee des Absoluten: denn das, was sich für unsere endliche Erkenntniß in der Zeit entwickelt, lebt auf ewige Weise im Absoluten als ein unmittelbar Gesetztes; und in dieser Eintracht mit dem Absoluten stellt die Kunst das Irdische dar, daß es als ein in Ewigkeit durch sich selbst gebildetes erscheint. Demnach ist die Poesie selbst der absolute Bildungstrieb des Universums, wodurch es sich in der Zeitlichkeit offenbart: der Künstler ist Organ und Diener der Gottheit. Er ist das Licht, welches aus dem Chaos der Welt hervorstrahlt, und diese mit dem Aether der Gottheit vermählt, so daß sie sich als ein ewiges Bildniß der göttlichen Welt offenbart. Da der Künstler ferner eine ewige Idee des Absoluten darstellt, so ist er auch, im höheren Sinne des Wortes, Prophet; denn das Absolute, das seine Darstellung verkündet, ist das ewige Urseyn aller Dinge, welches also in jeder neuen Bildung wiederkehrt, nur in veränderter Form und Gestalt.

Demnach ist die Poesie das erste und unmittelbare Element der Religion, so wie die unmittelbarste Offenbarung des Absoluten und Göttlichen.

III.

Ableitung der Kunstgattungen als der antiken und romanti- schen Kunst.

§. 51.

So wie die Kunst selbst aus den beiden Elementen der Vielheit oder Unendlichkeit, und der Einheit oder Endlichkeit hervorgeht, deren absolute Harmonie die Schönheit erzeugt, so wird dieser Gegensatz, der durch unsere Erkenntniß selbst bedingt ist — denn alles Erkennen beruht, als bestimmtes Erkennen, auf Gegensätzen — nicht allein in jedem Kunstwerke sich aufzeigen lassen, sondern auch die Gattungen der Kunst selbst bestimmen, so daß nach den Elementen der Kunst in der einen Gattung das Unendliche als solches, folglich als ein real gebildetes, als reine objektive Wesenheit, und in der andern, der ersten entgegengesetzten, das Endliche, die Besonderheit als solche, folglich als Eigenheit, vorherrschen wird. So wie demnach in der ersten Gattung der Kunst das Unendliche als ein reales, symbolisch und positiv gebildet, erscheint, so offenbart es sich in der zweyten Gattung als ein Ideales, allego-

risch und negativ gebildet, weil hier das Endliche und die Eigenheit das Reale, unmittelbar Geletzte ist, da es sich hingegen in der ersten positiven Gattung der Kunst, bloß als Schein und ideale Form des Unendlichen darstellt,

§. 52.

Die erste Gattung der Kunst, wo das Schöne als rein und objektiv gebildete Harmonie des Unendlichen und Endlichen erscheint, ist die antike Kunst, der Realismus der Kunst; die zweyte hingegen, wo das Schöne ein subjektiv und ideal Gebildetes ist, weil hier das Endliche und Ideale vorherrscht, so daß das Unendliche nur negativ sich offenbart in der unendlichen Liebe und Sehnsucht nach dem Unendlichen, ist die romantische Kunst, der Idealismus der Kunst. So wie aber das Schöne, als das vollendet Gebildete, auf der Eintracht des Unendlichen und Endlichen beruht, so auch werden sich in der vollendet gebildeten Kunst die beiden Kunstgattungen zu einer Idealkunst durchdringen, wann objektive und subjektive Bildung in vollendeter Eintracht sich offenbaren. Das Ideal der Kunst ist sonach die romantische Verklärung der antiken Kunst.

Dieser Gegensatz der alten und der romantischen Kunst ging, so wie die Kunst selbst ein Element der Religion ist, aus der entgegengesetzten Religion der Griechen und der romantischen Welt hervor. Die Griechen nemlich schauten das Höchste in den Sinnbildern des Unendlichen, in ihrer sinnbildlichen, mythologischen Religion, unmittelbar als ein real und objektiv Gebildetes an. Die Griechen lebten sonach an sich schon in dem Realismus einer Götterwelt. Die Künstler der romantischen Welt hingegen lebten nach dem Geiste der christlichen Religion nur in der Idee, in der geistigsten Erhebung zum Göttlichen, welches sich nach dem Geiste ihrer idealen Bildung selbst in ein Ideales verwandelte. Die Mythologie der Griechen, die aus der begeisterten Anschauung des objektiv gebildeten Absoluten, des sichtbaren Universums, der Natur, entsprang, war als die sinnbildliche Darstellung des angeschauten Unendlichen an sich selbst schon poetisch; und so lebten die Griechen an sich schon in einem poetischen Elemente. Die Mythologie war ihnen eine Welt von unendlichen Kunstkeimen, die nur die Berührung eines poetischen Sinnes bedurften, um sich zur

Kunstwelt zu entfalten. Die Religion der romantischen Welt hingegen wohnte allein in dem tiefsten Gemüthe des Menschen, und ihre Seele war die Idee einer unsichtbaren rein geistigen Welt. Das Princip der griechischen Religion ist das Natürliche, an sich schon Poetische, das der romantischen hingegen das Sittliche, an sich Philosophische. Das Göttliche war den Griechen demnach ein real Angeschautes, dem romantischen Künstler aber, ein ideal empfundenes und subjektiv erschaffenes, ein nicht im realen Universum, sondern in der Geisteserhebung lebendes.

§. 54.

Die Mythologie der Griechen war eine Welt von real dargestellten Symbolen des Göttlichen, von denen ein jedes für sich selbst wiederum vollendet und in seiner reinen Wesenheit gebildet war. Ihr Olymp ist eine Gruppe von Göttergestalten. Und so wie die Griechen das Göttliche als ein unendlich Gegliedertes und organisch Gebildetes, d. h., als lebendige Natur, anschauten, so daß jede Gestaltung des Unendlichen für sich selbst auf menschliche Weise gebildet, jedes Götterbild also zugleich ein von den anderen abgeschiedenes, besonderes und

endliches Wesen darstellte, so war ihre Religion Polytheismus, d. h., ein Zugleichseyn göttlicher Gestalten. In der christlichen Religion hingegen, wo das Endliche, als Reales, dem Unendlichen entgegengesetzt, nicht selbst zum Schönen und Göttlichen gebildet ist, so dafs es nicht als Symbol des Unendlichen und Endlichen und zugleich um sein selbst willen, da steht, sondern nur als Allegorie des Unendlichen gedacht wird, ist das Unendliche, dem Endlichen entgegengesetzt, das rein Göttliche, welches objektiv angeschaut, weil es ein Ideales ist, nur als ein Unendliches in der Zeit, also historisch aufgefaßt werden kann. Bey den Griechen offenbart sich das Göttliche in der Eintracht mit dem Endlichen, das Göttliche ist Vielheit, Natur; in der christlichen Religion ist das Göttliche rein göttlich, die Idealität seiner selbst, Einheit, Geist, als solches aber ein Ideales, dessen Wesen in der Negation besteht, in der Vernichtung und Kreuzigung des Endlichen, so wie die Liebe, das Centrum des Christenthums, nichts als ein sich selbst verzehrendes Feuer ist, das nur im Göttlichen, also in der Tödtung des Endlichen Beruhigung findet. Der Stoff und Geist der griechischen Kunst ist folglich ein realer, objektiv und gleichsam im Raume gebilde-

ter, also mythisch und plastisch; der Stoff und Geist der romantischen Kunst ein idealer, subjektiv und in der Zeit gebildeter, also historisch und musikalisch.

§. 55.

So gewiß nun die Kunst Sinnbilder des Absoluten darstellen soll, so gewiß kann sie der Mythologie nicht entbehren; denn diese ist ihr eben so nothwendig und wesentlich, als ihr die reale Darstellung des Absoluten selbst ist. Ohne Mythologie fehlt es der Kunst an Festigkeit, an einem bestimmten Mittelpunkte, an einem gemeinsamen Boden und Himmel, und ohne dieses gemeinschaftliche Band steht sie in Gefahr, sich in willkührliche Erdichtungen zu verlieren, denen es an objektiver Realität, also an Wesenheit selbst gebricht.

§. 56.

Eine Mythologie für unsere Kunst, deren Grund und Ursprung ideal ist, kann nicht wie die griechische Mythologie, aus der unmittelbaren Anschauung des Unendlichen, als eines real gebildeten in der Natur, entspringen, sondern, nach dem Geist der neuern Kunst,
nur

nur aus der eigensten Tiefe des Geistes herausgebildet werden. Der Idealismus unserer Welt muß sich zum Realismus entfalten, das Ideal, nach der tiefsten Eigenheit des Gemüths Gebildete muß in eine objektiv und zur Wesenheit gebildete Welt übergehen, um Körper und Gestaltung zu empfangen; und so wie der vollendete Staat eine durch Menschenkraft errungene, und durch die eigenste Bildung der Individuen erschaffene sittliche Natur ist, so muß auch der bewußtlose, unmittelbar erschaffene Naturrealismus der griechischen Mythologie und Kunst in einen bewußten, eigenst gebildeten Idealismus in der neuern Kunst übergehen. Die Morgenröthe dieser neuen und vollendeten Kunst kann aber nur dann anbrechen, wann das Licht der Philosophie, von welcher alle eigene Bildung, als auf der Selbsterkenntniß beruhend, abhängig ist, die Gemüther entzündet hat, so daß die Anschauung einer Götterwelt aus der inneren Erleuchtung der Menschen hervorbricht, und sich in den Sinnbildern einer objektivirten Philosophie realisirt, einer Philosophie nemlich, die sich in allgemeine Denkart umgewandelt hat; und dann wird sie von selbst objektive Sinnbildlichkeit erhalten.

§. 57.

Dafs aber eine Mythologie und überhaupt eine wahrhaft objektive Kunst zu erwarten sey, wird jedem einleuchten, der über die Bildung des Menschen und der Menschheit nachgedacht hat. Denn so wie das wahre Princip jeder Bildung dieses ist, dafs der Mensch sich selbst und seine eigenste Kraft erkenne, um sich mit Freyheit zu dem zu bilden, was er seyn kann und soll, so mufs sich, wenn diese Bildung durch philosophische Selbsterkenntniß allgemein wird, aus der Gemeinschaft und Vielheit so gebildeter Individuen ein gebildeter Staat entwickeln, durch welchen die Bildung des Einzelnen in der Gesammtheit objektivirt wird, so dafs das Bildungsgesetz des Individuums zum objektiven Gesetze für das Ganze wird. Die freye Harmonie aller Kräfte des Geistes und Körpers im Einzelnen wird dann zur freyen Harmonie aller geistigen und körperlichen Kräfte der gesammten Individuen. Dann tritt das Absolute, welches vorher in der gebildeten Eigenheit wohnte, also nur subjektiv und negativ war, in die Wesenheit, gleichsam in die Gattung selbst über, und stellt sich als objektiv gebildete Realität und Universalität dar. Und mit dieser Objektivirung und Versinnlichung der eigensten Bil-

dung wird auch die Kunst Objektivität und Wesenheit erlangen.

§. 58.

Mythologie aber, als gemeinsames und objektives Element der Kunst, kann eben so wenig die willkührliche Erfindung eines Einzelnen seyn, als es die Sprache ist, sondern sie muß sich genialisch, aus der tieffsten Mitte, aus der absolutesten Wesenheit eines Volkes erzeugen. Denn so wie in der vollendeten Kunst die Eigenheit nur die Form und individuelle Gestaltung seyn darf, in welcher das Absolute als wahrhaft Absoletes, folglich als Wesenheit, sich offenbart: so muß auch die Mythologie, als die objektive Sinnbildlichkeit der Kunst, um so mehr von der Eigenheit des Einzelnen frey seyn, so daß die Eigenheit in ihr, als die Form der Sinnbildlichkeit, aus der Eigenheit des Volkes selbst entspringen muß: die Mythologie muß Nationaldichtung seyn, verwandt dem Himmel und der Erde eines Volkes. Und so wie der Künstler selbst seine Eigenheit als absolute Eigenheit, als Eigenheit der Gattung und der Gesamtheit seines Zeitalters offenbart, so daß er zum Organe des Genius seines Volkes wird, so müssen sich auch in der Mythologie Geschlecht und Indivi-

duum durchdringen; denn sie stellt ein absolut gebildetes Glied des Universums symbolisch dar, so daß Gesammtheit und Besonderheit absolut Eins sind.

§. 59.

So lange wir nun noch keine eigene Mythologie haben, müssen wir die griechische, nordische, orientalische u. s. w. nur mit Vorsicht gebrauchen, um nicht, da der Geist der griechischen und orientalischen Religion sich gerade entgegengesetzt ist, das Wesen der einen Religion durch die andere zu vernichten. Die griechische Mythologie darf demnach bloß als sinnbildliche Sprache, in welcher das Körperliche beseelt und das Unsichtbare selbst objektiv gebildet ist, angewendet werden, da wo die griechische Mythologie dem Geiste der Darstellung nicht widerspricht. Auch Anspielungen auf die griechische Fabelwelt können nur dann stattfinden, wenn der Mythe als bekannt vorausgesetzt werden kann, sonst ist er eine bloß gelehrte, unförmliche Ausschmückung. Also nur ein Stoff aus der alten Helden- und Götterwelt verstattet einen unumschränkten Gebrauch der griechischen Mythologie; dichten wir aber in einer andern Zeit, so müssen wir mit dem Costume derselben, mit der Sphäre ihrer örtlichen und zeitlichen Beziehungen und

Verhältnisse auch ihre Nationalkunst, die Mythologie, befolgen.

§. 60.

Das Mutterland aller uns bekannten Mythologie ist Indien, das Paradies der Religion, die Wiege der menschlichen Bildung; denn in der indischen Mythologie finden wir die Elemente der griechischen und christlichen Religion, Natur und Liebe, zu Einem Gebilde noch durchdrungen. Die griechische Mythologie selbst zeigt in einigen Mythen große Uebereinkunft mit der indischen; und daß auch die christliche Religion und mit ihr die romantische Kunst orientalischen Ursprungs seyen, lehrt die Geschichte. Denn der romantische Geist der südlich-europäischen Kunst ist eine morgenländische Blüthe, aus der Saracenischen und Maurischen Ueberschwemmung entsprossen; dann ging er, mit dem Nordischen Ritterwesen vermischt, in den katholischen Hang zu Kreuzzügen und heiligen Abentheuern über. Aber auch die nordische Mythologie in den beiden isländischen Edda's, steht mit der morgenländischen in Verwandtschaft; denn ihr Mittelpunkt ist Odins Stadt, auf der Mitte der Erde, wo einst die Asen wohnten. In der nordischen Mythologie aber vereinigte sich das Wunderbare der morgenlän-

dischen Mythen mit dem ernstesten kräftigen und schauerlichen Geiste des Nordens.

§. 61.

An die Volksdichtung, die Mythologie, schliessen sich unmittelbar die religiös - historischen Sagen und Fabeln des Volksglaubens an. Daraus entsprangen die wundervollen Erzählungen, die Legenden, der Glaube an Zauberer, Beschwörer, Hexen, Elfen, Wehrwölfe, Kobolde u. d. gl. Diese spätern Erdichtungen verhalten sich zu der eigentlichen Mythologie, wie die in der Zeit sich entwickelnde, freye Bildung eines Volkes zu seiner Urbildung; denn Mythologie ist, als die Poesie der Religion, die Urpoesie und Urphilosophie eines Volkes. Von jenen im Fortgange der Bildung entstehenden Erdichtungen des religiösen Glaubens sind noch die besondern Fabeln zu unterscheiden, die der poetische Geist der Sitten und der Verfassung, oder selbst die Sitten eines einzelnen Standes nach der mythischen Nationalreligion als Partialmythen erzeugten, wie die Ritterwelt des romantischen Mittelalters, vom König Artur und seiner Tafelrunde, von den abentheuerlichen Heldenthaten Karls des Grossen und seiner zwölf Pairs, von den Abentheuern der Kreuzfahrer, so wie bey den Griechen die Fabeln von den Zü-

gen des Bakchos nach Indien, von den zwölf Arbeiten des Herakles, vom Zuge des Jason nach Kolchis, vom Theseus u. a.

IV.

Ableitung und Darstellung der Kunstformen.

§. 62.

Aus der Zweyheit der Elemente, auf deren Harmonie das Schöne beruht, des Unendlichen, des Realen, und des Endlichen, des Idealen, folgt, dafs alle Formen, als Besonderheiten der Kunst, durch die Doppelheit der Darstellung des Schönen im Realen, als Wesenheit, oder im Idealen, als Eigenheit, bedingt sind, so dafs das Kunstwerk entweder aus der objektiven Anschauung des Absoluten, als des an sich Unendlichen und Realen, oder aus der subjektiven Begeisterung hervorgegangen ist. Eines von beiden, das Reale oder Ideale, mufs immer das Erste und Vorwaltende in der Production, so wie im Kunstwerke selbst seyn, weil die Bestimmung jedes Kunstwerks und aller Kunstformen nur auf dem bestimmt hervortre-

tenden Elemente, entweder dem realen oder idealen, beruhen kann.

§. 63.

Wesenheit oder Vielheit kann, als ein Objektives, selbst wieder nur durch den objektiven Sinn, die Anschauung, aufgefaßt werden, Eigenheit aber, so wie alles Ideale und Subjektive, nur durch den innern Sinn, die Empfindung, die Ansehndung, innerliche Wahrnehmung. Denn in der Wesenheit wird ein unmittelbares, an sich seyendes, also im Gegensatz gegen das ideale, anschauende Vermögen, ein objektives und äußerliches gesetzt, welches, als ein schlechthin durch sich selbst und an sich selbst gesetztes, nur in den unmittelbarsten und reellsten Sinn, in das Anschauen, fällt. Die Kunst des äußerlich oder objektiv bildenden Sinnes ist P l a s t i k, vorzugsweise bildende Kunst genannt, weil sie objektive Abbilder des angeschauten Absoluten darstellt. Die Eigenheit oder Besonderheit hingegen, die eben dadurch der Wesenheit entgegen steht, daß sie ein für sich selbst gesetztes und innerliches, folglich auch nur innerlich wahrnehmbares ist, kann sich nur durch den subjektivsten, allein das Subjektive und Ideale auffassenden Sinn, den Sinn des Gehörs, offenbaren. Die Kunst

des innerlich , subjektiv bildenden Sinns ist Musik.

§. 64.

Plastik ist demnach der Realismus der Kunst, Musik der Idealismus; denn in jener ist das Reale die Anschauung, vorherrschend, in dieser das Ideale, die Empfindung. Alles äußerlich Ange- schaute stellt sich als ein unmittelbar gesetztes im Raume dar, denn der Raum ist die Form des unmittelbar Seyenden; das innerlich Wahrgenom- mene und Ideale aber in der Zeit; denn das Ideale, als Besonderheit und Eigenheit des Rea- len, ist da, wo es sich selbst als Besonderheit, als ein von der Wesenheit des Unendlichen Los- gerissenes darstellt, ein zur Realität strebendes und zum Seyn sich bildendes, d. h., ein Werden, die Form des Werdens aber ist die Zeit, als die Form der idealen Anschauung, so wie der Raum die Form der realen Anschauung, des Seyns ist. Die Plastik bildet daher im Raume und stellt ein unmittelbar und zugleich Seyendes dar; die Mu- sik aber in der Zeit, und entfaltet ein nach einander Folgendes. Die Plastik bildet darum ein Ganzes im Raume, welches die An- schauung unmittelbar und auf einmal umfaßt, die Musik aber bildet ein Ganzes in der Zeit und nach einander, welches der innere Sinn als

Wechsel der Empfindung und als progressive Entfaltung des Gemüths aufnimmt,

§. 65.

So wie demnach die Plastik ihre Anschauungen des Absoluten objektiv abbildet, und ihre Production dem äusseren Sinn als ein Seyn darstellt, so bildet die Musik subjektiv das innere Leben, und stellt ihre Production dem inneren Sinn als Leben und Bewegung dar. Das Seyn ist im Raume objektiv und unmittelbar vernehmlich, d. h., sichtbar, das innere Leben der Empfindungen aber als ein Ideales unsichtbar, aber doch, weil es im Kunstwerke dargestellt ist, vernehmbar, also nur innerlich erkennbar, d. h., hörbar. Der Ausdruck des objektiv Angeschauten ist demnach das Bild, der Ausdruck des subjektiv empfundenen der Laut oder Ton. Das Bild, als sichtbarer Ausdruck eines im Raume Dargestellten, ist, wie alles im Raume zugleich und unmittelbar Gesetzte, als ein Ganzes — für sich, scharf begränzt; der Laut aber, das hörbare Echo des Inneren, ist, wie alles in der Zeit sich Bildende, in einander fließend und schmelzend.

1) *P l a s t i k.*

§. 66.

Die Plastik stellt die Schönheit entweder nach der reinen Wesenheit und Realität, also

rein körperlich dar, oder so, daß die körperliche Gestaltung nur Ausdruck des Innern ist. Die objektive Plastik, welche die Schönheit in vollendeten, reinen Körperformen darstellt, ist die Bildhauerkunst, und die subjektive Plastik, die das Körperliche nur erscheinen läßt, um das Innere zur Anschauung zu bringen, ist die Mahlerey. Die Bildnerey giebt demnach reine Formen der Schönheit in vollendeten Körpergestalten, die Mahlerey hingegen nur einen Schein von Körperlichkeit, weil ihr Streben dahin geht, das innere Wesen der Gestalten auszusprechen. Demnach stellt sie die Körper nur auf Flächen dar, und bringt das innere Seyn zur Offenbarung.

*a) Bildnerey, als das objektive
Element der Plastik.*

§. 67.

Die Bildnerey, als die in der reinen Wesenheit bildende Kunst, stellt die Schönheit in reinen Körperformen objektiv dar, um das vollendete Seyn der unmittelbaren Wesenheit, also der reinen Körperlichkeit erscheinen zu lassen. Das vollendet gebildete Seyn ist das durch sich selbst gebildete, das Ursache und Wirkung von sich selbst ist, weil es sich aus seinem ei-

genen, lebensschwangeren Princip entwickelt und offenbart; dies ist das Organische. Der Bildner bedient sich demnach der reinen Organismen, um in ihnen die Schönheit in der reinsten, vollendetsten Wesenheit und Realität darzustellen. Da ferner die Schönheit auf der absoluten Eintracht des Unendlichen, des Realen, und des Endlichen, des Idealen, beruht, so muß der organische Körper zugleich ein ideales, den unendlichen Organismus bestimmendes und begrenzendes Princip in sich tragen, damit sich die Schönheit offenbare in der Harmonie der Vielheit, des realen Körpers, dessen Wesen bloß bestimmbar und unendlich ist, und der Einheit, als der inneren Kraft und Affektion desselben, die als ideales Princip Eigenheit und Besonderheit ist, und demnach dem unendlichen Stoff eine Form, dem Seyn einen Begriff, dem an sich Unbestimmten Bestimmtheit ertheilt. Das Ideale aber tritt in der Bildnerey, als das negative und subjektive Element, nicht hervor; denn der Bildner will nicht die innere Affektion als solche offenbaren, sondern die vollendete Wesenheit des reinen Seyns in der absoluten Eintracht des Realen und Idealen, in der Schönheit darstellen. Die Plastik bildet demnach die unmittelbar und durch sich selbst gesetzte Eintracht des Realen

und Idealen, und ist folglich ein Sinnbild der Religion.

§. 68.

Da das Streben der Bildnerey dahin geht, die Schönheit als reine Wesenheit, d. h., als rein objektive Anschauung, abzubilden, so dafs sich in ihr alles äufserlich und innerlich zugleich, als vollendetes Seyn, darstellt, so mufs sie den Körper, in welchem sie die Schönheit im Realen sichtbar darstellen will, von allem entkleiden, was ihn zu einem individuellen Körper macht. Der ursprüngliche Ausdruck des Idealen und des Individuellen im Realen und körperlich Gebildeten ist die Farbe. Die Bildhauerey wird demnach, um die reine Wesenheit des Schönen darzustellen, das Körperliche ohne Colorirung abbilden, und am liebsten nackte Körpergestalten darstellen, um die objektivste Anschauung der Schönheit im reinen, offenbarten Seyn zu geben. Bedient sie sich der Bekleidung, so wird diese allegorisch seyn, d. h., die Körpergestaltung andeuten und unsichtbar - sichtbar darstellen.

§. 69.

Die Bildhauerey zerfällt aber, nach dem Bildungsgesetze alles Organischen und Absolu-

ten, in sich selbst wieder in zwey Elemente, so daß sie entweder die Wesenheit rein objektiv darstellt, und die Besonderheit oder Eigenheit, als die innere Stimmung und Begränzung des an sich unbegränzten Organismus, nur mittelbar, d. h., nicht als innere Ursache, sondern in ihrer äußeren Wirkung im Körperlichen wiederstrahlen läßt — dies ist das positive Element der Bildnerey; oder die Besonderheit, das ideale Princip und gleichsam der Begriff der Wesenheit; tritt besonders wieder hervor, dadurch, daß sie auf ein Objectives und Aeufseres gerichtet ist, oder auf andere Figuren übergeht, wenn nemlich mehrere Figuren in Gruppen zusammengestellt sind.

§. 70.

Die positive Gattung der Bildhauerey stellt den Organismus als reinen Ausdruck des Inneren dar, so daß alles in der reinsten Objektivität und Wesenheit gebildet erscheint, und das ideale, begränzende Princip gleichsam bewusstlos im Innern schlummert, und nicht unmittelbar hervortritt, da es sich nur mittelbar, in der Begränzung des Organismus darstellt. In der subjektiven Gattung aber tritt das Subjektive oder Ideale besonders wieder und unmittelbar hervor, dadurch, daß es sich gegen ein Aeufseres richtet, wann der Held handelnd und kämpfend dar-

gestellt ist, oder auf ein Objectives übergeht, wann Mehrere in Einen Kampf, in Eine Handlung, in Eine Affektion verflochten sind. Diese Gattung aber empfängt durch die Zusammenstellungen und Wechselbeschattungen der Figuren, und die mannichfaltigen Modifikationen der auf mehrere Figuren vertheilten Affektion etwas Mahlerisches, und macht sonach den Uebergang zum subjektiven Elemente der Plastik, der Mahlerey.

§. 71.

Nach dem Wesen der Plastik muß auch der höchste Kampf, der ergreifendste Schmerz in der Bildnerey ruhig und göttlich besonnen sich darstellen, weil sie in der Wesenheit des Schönen, in der für sich selbst abgeschlossenen und vollendeten Realität lebt, so daß sie kein gewaltfames Streben nach außen hat, sondern auch in der höchsten Lebensäußerung, in der gewaltsamsten Spannung des Organismus, weil sie das göttliche Princip des vollendeten Seyns in sich trägt, ruhige, selbstbewusste Besonnenheit offenbart, und dadurch die absolute Harmonie des Unendlichen und Endlichen zur sichtbaren Anschauung bringt. Und da die Wesenheit in der Bildnerey vorwaltet, so muß alle Eigenheit und alles Innere, als das negative Ele-

ment, zurücktreten, und in der unendlichen, ruhigen Anschauung des absoluten Ganzen sich gleichsam verlieren. Sonach offenbart die Bildnerey selbst im höchsten, regsten und gewaltsamsten Leben das vollendetste, ruhigste Seyn, die reine Realität des Göttlichen.

§. 72.

So wie aber die positive Gattung der Bildnerey der subjektiven entgegengesetzt ist, so trägt die positive oder die Bildnerey an sich, in sich selbst wieder den Gegensatz des Göttlichen und Menschlichen, und die subjektive Bildnerey, die diesen Gegensatz wieder aufhebt, indem sie das Subjektive und Ideale als Objektives und Reales darstellt, ist die Darstellung der in der Wesenheit erscheinenden Schönheit im Streben des Menschlichen zum Göttlichen. So nach giebt es nach dem Wesen der Bildhauerey, so wie nach der Kunstgeschichte, drey Gattungen. In der ersten, rein plastischen, ist das Göttliche, die reine Wesenheit und Unendlichkeit vorwaltend. Diese Gattung stellt Göttergestalten dar in der höchsten Einfachheit, in der göttlichsten Ruhe und Würde, ja im heiligsten Ernste, der über alles Individuelle und Menschliche erhaben ist; daher auch die ernstesten, hohen Götter-

terstatuen colossalisch sind. In der zweyten Gattung stellt das Menschliche, mit dem Göttlichen gepaart, das reizende, blühende Leben des Unendlichen dar, so daß die ernste, strenge Heiligkeit und Colossalität in ruhige anmuthige Bewegung übergeht, das Endliche und Menschliche aber mit dem Göttlichen so innig verschmolzen ist, daß es sich wie ein leichter Hauch über die Figuren ergießt, und unsichtbar - sichtbar den scheinbar bewegten Organismus durchstrahlt, dessen Inneres in der Grazie und Anmuth jeder Bewegung wiedertönt. Diese innige Verschmelzung des Körperlichen und Geistigen ist rein musikalisch; und darum kann man diese zweyte Gattung die musikalische nennen. In der dritten Gattung endlich offenbart sich das Irdische, vom Göttlichen losgerissen, im Kampfe mit dem Göttlichen oder im Streben zum Göttlichen, und da der Widerstreit Schmerz erzeugt, so stellt sich das Endliche in den Schmerzen des Widerspruchs mit dem Unendlichen, also ringend und handelnd dar. Diese Gattung ist demnach dramatisch, oder, in Bezug auf die beiden ersten, poetisch, das freye, ideale Streben des Endlichen zum Unendlichen offenbarend. Darum aber steht sie an der Gränze der Bild-

nerey; denn die Bildnerey kann ihrer Natur nach die Schönheit nur im Realen, als Seyn darstellen, nicht das Ideale als solches in seinem Handeln und Streben, offenbaren, außer nur mittelbar, durch die Handlungen und Bewegungen des Organismus.

*b) Mahlerey, als das subjektive
Element der Plastik.*

§. 73.

In der Mahlerey tritt das Subjektive und Ideale als erstes und positives Princip hervor, da es in der Bildnerey hingegen das Negative, also das den unendlichen Organismus bloß Bestimmende und Begrenzende ist. Da nun in der Mahlerey das Ideale vorwaltet, so tritt das Reale, das Organische als vollendete Körperlichkeit zurück, und verwandelt sich in Schein. Die Körper werden demnach bloß auf Flächen dargestellt, nicht in reiner Körperlichkeit gebildet, sondern als scheinbare Körper nur im Raume begrenzt, also gezeichnet. Die Zeichnung ist folglich das Plastische in der Mahlerey, denn durch sie wird der Körper, wenn auch nur scheinbar, als Körper im Raume

dargestellt, in sofern Gestalt nur durch Begrenzung des Ganzen im Raume möglich ist.

§. 74.

Da in der Mahlerey das Ideale vorherrschend ist, so muß sie das Innere und Individuelle objektiv erscheinen lassen. Das Ideale aber muß, wenn es ein äußerlich und sichtbar Darzustellendes seyn soll, ein Beharrliches und Stetes seyn; denn das Veränderliche kann nur in der Zeit, so wie in fortlaufenden Tönen, nicht im Raume als ein Seyendes erscheinen; die Mahlerey aber, als plastische Kunst, giebt Bilder, und stellt folglich die Schönheit im Raume, also ruhige und stete Schönheit dar. Die Mahlerey offenbart demnach das innere Seyn eines Wesens, so wie die Bildhauerey das äußere Seyn; sie stellt Charaktere dar, so wie die Bildnerey Organisationen.

§. 75.

Das Mittel ihrer Darstellung muß sonach ein solches seyn, welches das unsichtbare selbst erscheinen läßt, und die innere Wesenheit, das geistige Princip der Körperwelt ist, ohne selbst körperlich zu seyn. Dieses ist das Licht und seine Elemente, die Farben. So

wie nun der Charakter, als bleibende, innere Wesenheit, seyend und doch nicht körperlich ist, also unsichtbar - sichtbar und scheinbar körperlich, so ist auch das Licht, das ideale Element im Raume, der sich in der Materie real darstellt, ein ideal - reales und nur scheinbar körperliches Princip. So wie ferner der Geist eine Unendlichkeit von Charakteren und Gemüthsstimmungen ist, so ist auch das Licht, die objektive Offenbarung des Geistigen, eine Unendlichkeit von Strahlen, die in der Entgegensetzung mit der Materie, dem Nichtlichte, also in der Brechung und Begränzttheit durch das Körperliche die Farben erzeugen. Farben sind Modifikationen und Stimmungen des Lichts, und so sind Charaktere Modifikationen und Stimmungen des Geistes. Durch die Colorirung demnach, die das innere Seyn eines Wesens, die Absolutheit in der Individualität, nicht in der rein objektiven Wesenheit, wie die Bildhauerey, zur Anschauung bringt, wird die Mahlerey als Mahlerey vollendet.

§. 76.

So wie aber die Bildhauerey in zwey Gattungen zerfällt, so auch sind in der Mahlerey zwey Arten unterscheidbar. Die positive, rein plastische Mahlerey offenbart die innere Wesenheit,

das Charakteristische eines Wesens in seiner Vollendung, so dafs es in der Harmonie seiner innern Natur ein Sinnbild des Absoluten darstellt, indem es die Unendlichkeit seines innern Seyns in einer freyen, harmonischen Begränzung seiner selbst erscheinen läfst. Als Ausdruck und Gleichniß des Absoluten aber muß der Charakter von allem bloß zufälligen und empirischen entkleidet seyn, und nur seine ewige, absolute Wesenheit, seine Tiefe und Selbstständigkeit offenbaren.

§. 77.

In der zweyten, subjektiven Gattung der Mahlerey tritt das Charakteristische wieder besonders hervor, dadurch dafs in den Gruppendarstellungen die Figuren nach dem Geiste und der Stimmung des Ganzen in Licht und Schatten gegen einander gestellt sind. Diese Modifikation des Lichts und des Schattens, Hell dunkel genannt, ist das Melodische in der Gruppierung. Denn so wie in der Musik der Hauptton alle übrigen bestimmt, so auch müssen die Figuren nach dem Geiste des ganzen Gemähltes geordnet, und gleichsam in eine unsichtbar - sichtbare Harmonie zusammengestellt seyn. Dadurch treten die Figuren, als das Materielle des Gemähltes, zurück, und der Geist des Gemähltes löst das Ganze in das harmonische Leben einer Idee

oder Affektion auf. So wird durch das vorherrschende Helldunkel das Gemählde musikalisch. Daher erscheint das Helldunkel erst bey den romantischen Mahlern in seiner vollendeten Ausbildung, da hingegen die Alten in dem rein plastischen Elemente der Mahlerey, dem Colorite, lebten, und ihre Mahlerey ein einfaches Nebeneinander der Figuren war, ohne unendliche Prospective, Verkürzungen zu Pyramidalgruppen u. dergl.

§. 78.

Am meisten herrscht das Helldunkel in der Landschaftsmahlerey, die dem Gefühle einen unbegrenzten Horizont eröffnet, ohne individuelle Bedeutsamkeit. Sie ist demnach dem unbegrenzten Phantasiren in der Musik zu vergleichen, und oft nur das Erzeugniß einer kraftlosen Sentimentalität, welche, unvermögend, ein wahrhaft Schönes in der harmonischen Eintracht des Unendlichen und Endlichen zu erschaffen, in gehalt- und formlose Empfindungen zerfließt. Der Landschaftsmahlerey entgegengesetzt ist die Portraitmahlerey, deren Bestimmung es ist, ein Individuum in der Vollendung seiner inneren Wesenheit, also in der Idealität seines Charakters darzustellen. So wie demnach hier die Beschränkung, die

durch das Individuum gesetzt ist, durch die Vermählung derselben mit der Absolutheit des Charakters aufgehoben werden muß, damit sie als freye Beschränkung, also absolut und durch sich selbst gesetzt erscheine: so muß in der Landschaftsmahlerey der unbegranzte und formlose Stoff an eine bestimmte Form gebunden werden, damit er Ausdruck eines wahrhaft Gebildeten werde.

§. 79.

Vielheit und Einheit aber erzeugen in ihrer entschiedenen Entgegensetzung jene das Stilleben, wo sich Vielheit ohne Einheit, Stoff ohne Form, also ohne ein inneres, ideales Princip, darstellt, diese die Arabeske, in welcher die Einheit, aller Wesenheit entblößt, als reine Form sich darstellt. Beide sind demnach als isolirte Kunstdarstellungen zu betrachten, in denen wahre Schönheit, da diese auf der Eintracht der Vielheit und Einheit beruht, nicht erreichbar ist. Im Stilleben wird auch leblosen Gegenständen durch die Verhältnisse des Lichts und Schattens scheinbare Schönheit ertheilt; und die Arabeske ist gleichsam die logische Construction, das inhaltsleere Spiel des Schönen. Auf ähnliche Weise sind sich die

gemeine Mahlerey des Wirklichen und die Caricatur entgegengesetzt. In jener beherrscht der Gegenstand die Form, so daß alles Idealische verdrängt ist; in der Carricatur hingegen übersteigt die Form den Stoff, um ihn in das Lächerliche zu idealisiren.

§. 80.

So wie sich aber die Bildhauerey auch mit den Zwecken des Lebens vereinigt, und ein Bild der scheinbar - absoluten Schönheit darstellt, in der Baukunst, auf eben diese Weise geht auch die Mahlerey in Gartenkunst über. Die Baukunst kann aber nur dann freye Kunst genannt werden, wann sie ihren gegebenen Zweck durch freye Behandlung in einen scheinbar absoluten, und selbstgesetzten verwandelt, sich selbst also Zweck wird, um ein Gleichniß des Absoluten darzustellen. Eben so auch muß die Gartenkunst, die nach einer unbegrenzten Idee, gleich der Landschaftsmahlerey, die organische und unorganische Natur um sich her formt und bildet, als Kunst ihre Beziehung auf menschliche Zwecke in eine freye und scheinbar absolute Zweckmäßigkeit verwandeln.

c) Basrelief, als Einheit der Bildhauerey und Mahlerey.

§. 81.

In der Mitte der Bildhauerey und Mahlerey steht das Basrelief, welches erhobene Figuren auf Flächen bildet. In ihm erscheint demnach nicht die reine Wesenheit des Schönen in der vollendeten Körperlichkeit, wie in der Bildhauerey, noch die reine Eigenheit und Innerlichkeit, als Charakter gebildet, wie in der Mahlerey, sondern Wesenheit und Besonderheit, oder Individualität durchdringen sich hier zu Einer Gestaltung, so daß die Individualität wegen des plastischen Elements objektiv hervortritt und körperlich wird, die Wesenheit aber wegen des mahlerischen Elements als individuelles Leben sich darstellt. Handlungen und Spiele des individuellen, objektiv gebildeten Lebens sind demnach der Gegenstand der Basreliefs; daher sich auch in den alten Basreliefs das individuelle Leben des Göttlichen oft auf das wildeste und kräftigste ausdrückt.

Das Basrelief ist sonach das für die Plastik, was die Orchestik für die Plastik und Musik ist; jenes ist die Einheit der Bildhauerey und

Mahlercy, diese die Einheit der Plastik und Musik. Als reale Synthesen von realen Elementen der Kunst aber haben beide nicht die Vortreflichkeit des einfach Realen, weil das Reale als solches nur in seiner Besonderheit vollendet seyn kann, da hingegen die Einheit im Idealen eine absolut neue Schöpfung ist, weil sich die Elemente des Realen im Geiste zu Einem geistigen Daseyn durchdringen und eine neue, in sich absolute Welt erzeugen. Daher die Poesie, und in der Poesie wiederum das Drama den Gipfel der Kunst selbst bezeichnen.

2) M u s i k.

§. 82.

Die Musik, als Kunst des inneren Sinnes oder der Empfindung und Leidenschaft, die als solche dem reinen, vollendeten Seyn in der Plastik entgegengesetzt sind, stellt die Regungen des Inneren durch innerlich vernehmbare, d. h., hörbare Bewegungen und Schwingungen, also durch Töne, objektiv dar. Denn der Schall oder Klang ist der Ausdruck der erregten Kraft eines erschütterten Körpers, und so thut auch das erregte Gemüth, das Centrum und der

Schwerpunkt der inneren Kraft im Menschen, seine Bewegungen durch das bewegliche, schwungreiche Element der Töne kund. — Ihr Charakter ist Leben und Leidenschaftlichkeit im Streben des Gemüths nach dem Absoluten, wodurch es sich selbst absolut darstellt, so daß das Absolute als Reales verschwindet. Die Musik ist demnach das subjektivste Element der Kunst, wo das Absolute nicht positiv absolut, wie es die unmittelbare Anschauung als Wesenheit, als ein schlechthin Objektives und als seyende Vielheit auffaßt, sondern als ein Absolutes der Empfindung, als ein ideal und subjektiv Unendliches, folglich als unendlich bewegte und in der Zeit in harmonischen Bewegungen sich entfaltende Einheit und Eigenheit dargestellt wird. In den Kunstgattungen entspricht ihr die romantische Kunst, so wie der Plastik die griechische, in den Formen der Poesie das lyrische Gedicht, so wie der Plastik das Epos.

§. 83.

Da es nun das Ziel aller Kunst ist, das Absolute in vollendeter Schönheit zu offenbaren, das Absolute aber, vollendet gedacht, die Wesenheit und das reine Seyn selbst ist, so kann

die Musik, deren Princip Eigenheit ist, die Wesenheit des Absoluten nicht als reine, objektive Wesenheit darstellen, sondern nur als Wesenheit und Eigenheit zugleich, d. h., als eigene Wesenheit, als bloß subjektive und empfundene Realität, die sich objektiv nur im Werden offenbart. Denn durch die Beziehung des Idealen auf das Reale, in sofern alle Eigenheit und Idealität ~~und~~ Besonderheit der Wesenheit und Realität ist, wird ein Streben und Bewegung gesetzt; alles Ideale ist demnach ein Seyn in der Bewegung oder der Zeit, d. h., ein Streben und Werden.

§. 84.

Weil also die Eigenheit, das negative Element des Schönen, in der Musik vorherrscht, so kann sie die Absolutheit nicht in der an sich und unmittelbar gesetzten, also positiven und objektiven Harmonie des Unendlichen und Endlichen offenbaren, sondern nur in der aus der Eigenheit selbst gebildeten, also freyen Harmonie des Gemüths wiederstrahlen lassen. Die Eintracht des Unendlichen und Endlichen stellt sich demnach in der Musik nicht als Wesenheit und objektive Vielheit dar, weil das Unendliche nicht das positive Element in ihr ist,

sondern vermöge der vorwaltenden Eigenheit als Einheit, die nur mittelbar, durch die Entfaltung in der Zeit, real und Wesenheit wird, also nur auf negative Weise als Unendliches sich offenbart. Denn die Eigenheit und Einheit kann an sich nichts darstellen, als Eigenheiten und Besonderheiten, das Gemüth also, der Sitz der Eigenheit, sich nur in seinen Elementen und Besonderheiten, d. h., in Empfindungen offenbaren. Soll also das an sich Endliche ein Unendliches darstellen, so muß es selbst als ein Unendliches erscheinen; dies kann es aber nicht unmittelbar, weil es an sich dem Unendlichen gerade entgegengesetzt ist, folglich nur mittelbarer Weise, so daß es ein Endliches, Einheit, bleibt, und doch als ein Unendliches, als Vielheit sich darstellt, also durch die unendliche Entfaltung seiner Einheit in der Zeit. In der Plastik ist die Schönheit unmittelbar und an sich, in der Musik hingegen wird sie auf mittelbare Weise und subjektiv, aus der Eigenheit sich entfaltend.

§. 85.

Die Musik ist demnach die Darstellung der vom Unendlichen durchdrungenen Empfindung oder der Absolutheit in der Eigenheit, so daß die Eigenheit als Empfindung vorherrschend ist,

und das Absolute sich nur als ein subjektives und scheinbares Seyn, d. h., als ein Werden und Streben darstellt, und zwar objektiv durch harmonische Bewegungen in der Zeit. Die Form und das Gesetz dieses Werdens ist das Gesetz aller Bildung in der Zeit, der Rhythmus (das Gesetz des Fließenden), in welchem sich das Ideale als harmonisches Leben offenbart, gleichwie das Gesetz des im Raume Gebildeten, also des vollendeten, harmonischen und offenbarten Seyns, der Organismus, (die Zugleichgesetztheit von Zweck und Mittel, Organ, von Ursache und Wirkung) ist; daher er auch die Herrschaft in der Plastik hat.

§. 86.

Das Gesetz der geregelten Bewegung, oder der Rhythmus, der sich in der Musik als Takt, und in der Poesie als Versmaafs darstellt, ist folglich das Bildungsgesetz alles Schönen im Idealen oder in der Zeit, und beruht, so wie alles Schöne, auf der Harmonie des Unendlichen, der Vielheit, und des Endlichen, der Einheit. In der Einheit, der gesetzmässigen Wiederkehr des Taktes strahlt demnach die Einheit, der unendlich sich ergießenden Empfindung, die beharrliche, herrschende Stimmung des Gemüths wieder; denn das Gemüth, als die

Urquelle aller Eigenheit und Empfindung, ist die Wesenheit des inneren Menschen, so wie sich im Organismus seine äußere Wesenheit als Körperlichkeit darstellt. Das unendliche Leben der Tonbewegungen selbst aber, offenbart das unendliche Leben des Gemüths im Spiele der Empfindungen. Sonach tragen die unendlichen Tonbewegungen ein Gesetz und Princip der Bewegung in sich, und offenbaren durch diese ihre Selbstbegrenzung im freyen Leben die innere Harmonie des Gemüths, das in seinem unendlichen Leben immer nur sich selbst darstellt, sich selbst flieht und sucht, um die selige Harmonie seiner selbst zu genießen. So wie aber Plastik und Musik sich so entgegengesetzt sind, wie Wesenheit und Eigenheit, so tritt auch in der Musik der Kunst des innern Sinns, die innere Wesenheit, das reine, selbstständige Gemüth zurück, und strahlt nur als negatives Princip, als inneres Gesetz der unendlichen Bewegungen in dem harmonischen Leben der Töne wieder.

§. 87.

Die Einheit im Rhythmus ist demnach als ein Beharrliches die Bestimmtheit und Begrenztheit des Gemüths, und das positive Element der Tonbewegungen, das Princip der musi-

kalischen Composition. In dem wechselnden, unendlichen Leben der Tonbewegungen aber, welches das innere Spiel der Empfindungen zur musikalischen Anschauung bringt, offenbart sich das unendliche Leben, die freyen Regungen der Innerlichkeit. So vermählt sie die Begränztheit, die Stimmung seines Gemüths, mit dem Unendlichen dem freyen Spiele und regen Leben der Empfindungen und Leidenschaft; und die Musik wird zum vollständigen Abdruck des Inneren, des harmonisch in seiner Vielheit und Einheit zugleich; und im Rhythmus, als der äusseren Form der Bewegungen, durchdringen sich Einheit und Vielheit so harmonisch, daß das Gesetz als freyes Leben erscheint, und das freye Leben seine Nothwendigkeit in sich selbst trägt.

§. 88.

Der Rhythmus ist folglich zugleich beharrlich und zugleich fortfließend. Seine Beharrlichkeit aber ist, da sie eine innere ist, auch bloß innerlich wahrnehmbar, als das Geregelte in der Bewegung und innern Einheit, nicht als vollendetes Seyn und Ruhe, wie in der Plastik. Das Beharrliche im Rhythmus ist demnach bloß scheinbar und subjektiv, nicht unmittelbar
ge.

gesetzte und positive Beharrlichkeit, sondern subjektive innerliche, nur in der Zeit und in Fortschreitung sich darstellende Einheit. Diese Einheit im Rhythmus aber kann nur gedacht werden in einer Vielheit von Bewegungen, wo jede besondere Bewegung als Besonderheit für sich selbst gesetzt ist, also da alles Ideale durch die Form der Zeit sich versinnlicht, eine besondere, von den andern Bewegungen verschiedene Zeitdauer hat; denn ohne Vielheit kann keine Einheit gedacht werden, weil sich Bewegungen von gleicher Dauer nicht von einander unterscheiden; und Einheit wird nur im Gegensatze zur Vielheit erkannt; umgekehrt auch kann Vielheit nur durch Einheit, durch eine Beziehung auf ein Gemeinschaftliches stattfinden; durch welches die Besonderheiten zur Vielheit eben verbunden sind.

§. 89.

Zum Rhythmus ist also zweyerley erforderlich: ein gemeinschaftliches Maass für alle Bewegungen, nach der Einheit und Stimmung des Gemüths; und dann eine verschiedene Zeitdauer der einzelnen Bewegungen, als die Vielheit in der Einheit, das unendliche Leben des Innern. Durch diese beiden Elemente wird der

Rhythmus zur äußern Form und Darstellung des absoluten, in sich selbst harmonischen Gemüths, das sich in der Einheit und Vielheit seiner selbst als schönes, vollendetes und in seinem unendlichen Leben sich gleichsam selbst fühlendes und begreifendes Gemüth offenbart.

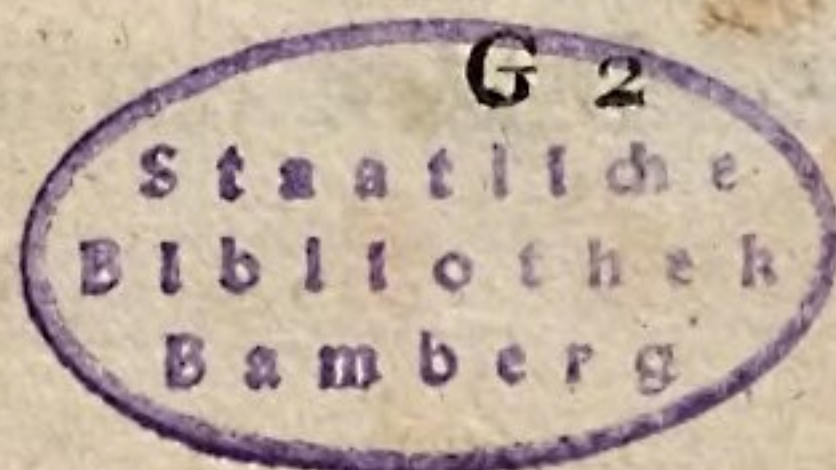
§. 90.

Der Rhythmus aber, als die Form und das Gesetz der Tonbewegungen, in denen sich die Regungen des Gemüths ausdrücken, wird um so mehr hervortreten, je reiner die Empfindung des Absoluten als Empfindung, als inneres Leben und Spiel ist; und diese wird um so reiner seyn, das Ideale als solches wird um so mehr hervortreten, je mehr ihm das Reale, die Wesenheit des Absoluten, schon gegeben ist. Denn da, wo die Empfindung das ihr nicht unmittelbar gegebene Reale erst zu erstreben und als ein ideal empfundenenes darzustellen sucht, wird sie ihre innere, eigene Wesenheit festhalten, um das Reale als ein innerlich erschaffenes und empfundenenes, also negativ und durch ihre ideale Wesenheit darzustellen. Dann fällt nothwendig das Uebergewicht in der musikalischen Darstellung in die Tiefe oder die absolute Einheit des Gemüths, d. h., in die Harmonie, und der Rhythmus, das Gesetz der

harmonisch sich ergießenden Empfindungen, in welchem also das unendliche Leben und die Vielheit das positive und vorwaltende Princip ist, wird zurücktreten. Darum ist in der griechischen Musik, der rein musikalischen, da sie die reine, vom unmittelbar gegebenen und real empfundenen Absoluten durchdrungene Empfindung in den wechselnden Formen des Rhythmus als unendlich harmonische Bewegung darstellte, der Rhythmus das vorherrschende Princip, so wie hingegen in der romantischen Musik, da in der romantischen Kunst das Absolute selbst ein Ideales ist, die Harmonie vorwaltet, die, als Ausdruck der absoluten Wesenheit des Gemüths, gleichsam des idealen Realen, ein Seyn bildend, d. h., plastisch ist.

§. 91.

Der Ausdruck der reinen Empfindung, als der Innerlichkeit des Absoluten, gleichsam der reine Gehalt der Musik, ist Melodie, welche das innere, ideale Leben des unendlichen Gemüths in den Tonbewegungen innerhalb der Tonleiter vermittelt des Rhythmus in einer Schwunglinie von Tönen ausdrückt. Die Elemente der Melodie, der reinen Musik oder des Gesanges, sind demnach Rhythmus, als das po-



sitive, in welchem sich das freye Leben der Empfindungen durch unendliche Tonbewegungen objektiv darstellt, so daß die absolute Einheit, die Harmonie, als subjektives und negatives Element, nemlich als die Bedingung des unendlichen Lebens, zurücktritt. Das negative, nur subjektive Element aber ist die Harmonie, die unendliche Tiefe und Einheit des Gemüths, welche da, wo sie vorwaltet, den Rhythmus, das freye Leben des Idealen, verdrängt, um die innere Einheit und Wesenheit des Gemüths darzustellen, und durch sie das Absolute als ein ideal empfundenenes zu offenbaren.

§. 92.

Im Rhythmus demnach stellt sich die reine Empfindung als solche im Wechsel unendlicher Töne dar; in ihr ist also die Vielheit vorherrschend, das Leben des absoluten Gemüths. Positiv und rein musikalisch ist also der Rhythmus, weil das Ideale nur als Leben erscheint, und dieses nur im Wechsel harmonischer Tonbewegungen sich offenbart. In der Harmonie hingegen stellt sich durch das Zusammenstimmen mehrerer zugleich schallender Töne zu Einem Ganzen die absolute Einheit des Gemüths, also das Absolute selbst im Idealen als Wesenheit gebildet, dar. In der Harmonie demnach ist

jeder Ton mit seinen Elementen, den Akkorden, für sich selbst entfaltet, im Flusse der Bewegung also angehalten, um sein Wesen gleichsam organisch für sich selbst zu entwickeln; und so kommt durch das Zugleichtönen mehrerer Bewegungen ein räumliches, an sich fremdartiges Princip in die Musik; denn die Harmonie bildet gleichsam im Raume, so wie der Rhythmus bloß in der Zeit darstellt. Das Wesen der Harmonie ist daher Ruhe, das Wesen des Rhythmus Wechsel und Bewegung; in jener ist die unendliche Bewegung der Töne das negative Element, im Rhythmus hingegen ist es die absolute, selbstgesetzte Einheit, wodurch das Absolute als ideale Wesenheit abgebildet wird.

§. 93.

In der Melodie ergießt sich die Empfindung rein und einfach. Die natürlichste Darstellung der Empfindung ist demnach die einfache, in einander fließende Folge von Tönen; denn alles, was aus dem Innern unmittelbar sich erzeugt, muß sich als fließende Einheit offenbaren, weil das Gemüth selbst Einheit ist, und nur das, was sich vom Idealen ganz losgetrennt und verkörpert hat, kann, als im Raume begränzt, abge sondert erscheinen. Der stetig fortfließende Wechsel von Tönen wird sich

am unmittelbarsten und vollendetsten in der Menschenstimme als *G e s a n g* darstellen, in welchem der Laut rein hervortritt als vollkommener Ausdruck des Gemüths, da er eben so frey vom bewußtlosen Geschrey der thierischen Stimme, als von bloßer Willkühr und einseitiger Richtung ist, wie in der artikulirten Rede. Denn eben dann ist die Empfindung schön, wann sie weder bewußtloses Gefühl, noch freyes, bloß willkührliches Streben ist, sondern sich als freye und nothwendige Empfindung zugleich darstellt, d. h., als unbedingt, oder durch sich selbst bedingt. — Dem Gesänge am nächsten kommen die geblasenen Instrumente; diese neigen sich daher mehr zur Melodie.

§. 94.

So wie sich aber die Töne objektiv durch die äußere Form ihrer Bewegungen, durch den Rhythmus, in Rücksicht auf die längere oder kürzere Zeitdauer unterscheiden, so sind sie wiederum an sich oder subjektiv durch Höhe oder Tiefe verschieden. In der Tiefe der Töne, dem realen, männlichen Principe (im Bass) bildet sich die Tiefe und Wesenheit des Gemüths ab, in der Höhe aber, dem idealen weiblichen Principe (im Discant) der Wechsel und das Leben der Empfindung. Das Wesen der Tiefe

ist daher Würde, Ernst und Feyerlichkeit, das Wesen der Höhe, des beweglichen Discants, ist Reiz; beide Elemente oder Geschlechter im Einklange der Liebe erzeugen die Anmuth. Jeder Ton der Melodie für sich aber ist als organisches Glied eines Organismus von Tönen zu betrachten, so dass er für sich selbst wieder eine harmonische Entfaltung von Tönen, d. h., Akkorde hat, deren Centrum und Grundton aber in den Grundton des Ganzen spielt. Sonach muss sich schon in der einfachsten Melodie eine Harmonie von Tönen offenbaren, da jeder Ton in den Grundton der musikalischen Composition hinüberspielt; denn dieser Grundton ist die innere Einheit des Ganzen, die jeden einzelnen Ton durchbebt, und alle Dissonanz zur Consonanz, alle Vollstimmigkeit zur Einstimmigkeit vermählt.

§. 95.

Da, wo die Harmonie der Töne nicht bloß die innere, geistige Einheit des Ganzen ist, sondern in jedem einzelnen Tone besonders wieder hervortritt, so dass der wechselnde Fluß der Melodie, der Rhythmus, angehalten wird, und jeder Ton gleichsam verweilen muss, um seinen Organismus für sich zu entfalten,

ist die Harmonie vorherrschendes Princip. Hier aber kann die Musik nicht mehr reine Empfindungen und Leidenschaften, das reine Leben des Absoluten im Idealen, darstellen, weil sich das Leben im wechselnden Flusse der Töne verkündet, sondern nur beharrliche Gemüthsbewegungen, d. h., Gemüthsstimmungen, wie in der Kirchenmusik. Da sich aber die Harmonie als solche nur aus Entgegensetzungen erzeugen kann, so muß sich jeder Ton in seine Elemente zersetzen, und in musikalischen Instrumenten vervielfältigen. Der Harmonie entsprechen daher am meisten die geschlagenen Instrumente, die jeden Ton einzeln setzen, so daß er seinen Organismus für sich selbst entfaltet. In der Mitte zwischen den geblasenen und geschlagenen Instrumenten aber stehen die gestrichenen.

§. 96.

Das Ideal der Musik, wo beide, Rhythmus und Harmonie, äußere und innere Form, zur vollendeten Schönheit sich vereinigen, wird darin bestehen, daß die Menschenstimme zum Orchester aus einander fließt, indem sie sich durch die musikalischen Instrumente in eine Unendlichkeit von Stimmenelementen zersetzt, und daß hinwiederum das Orchester zur Men-

schenstimme zusammenfließt: Einheit und Vielheit in absoluter Harmonie. Dann vermählt sich die Kunst mit der Natur, denn die Harmonie ist Kunst, und die einfache Melodie Natur; die Seele des Gefanges verkörpert sich und empfängt organisches Leben.

§. 97.

Die Musik darf als Darstellung der Empfindung, des inneren Lebens, das sich als ein bewegtes nur in der Zeit darstellen kann, so daß sie der Plastik gerade entgegengesetzt ist, die ein Seyn im Raum abbildet, ihr Wesen nicht so überschreiten, daß sie selbst leblose Gegenstände als solche und für sich selbst zu schildern, und mahlerische Darstellungen durch Töne zu erkünsteln suche, so wie auch umgekehrt die Plastik nicht in die Musik darf überspringen, und mit Farben tönen wollen.

§. 98.

Wenn die Musik als reine Musik das Ideale als Leben und Leidenschaftlichkeit offenbart, so liebt sie die Vereinigung mit der Poesie, die zugleich das Reale, dessen Eigenheit und innerstes Leben die Musik offenbart, darstellt; und so vollenden sich beide wechselseitig, indem

die Poesie die Wesenheit und Realität desjenigen ausdrückt, dessen Idealität nur die Musik darzustellen vermag, die Musik aber die geheimsten und tiefsten Saiten des Gemüths unmittelbar berührt, weil sie die innersten Regungen desselben durch den harmonischen Fluß der Töne zur geistigen Anschauung bringt, da hingegen die Poesie diese Idealität und Innerlichkeit nur mittelbar, durch ideale Schilderung des die Empfindung erregenden Gegenstandes, oder durch Beziehung der Empfindung auszudrücken vermag. So innig verbunden dienen sich Poesie und Musik wechselseitig, indem die Poesie das Reale darstellt, und die Musik das Ideale, die Poesie also das vor die geistige Anschauung bringt, was die Musik nur negativ, in den Empfindungen desselben, ausdrücken kann. Aus ihrer Eintracht geht daher vollendetste Harmonie des Göttlichen und Menschlichen hervor. Und so wie Apollon im realen Universum vom Chortanze der Sterne sichtbarlich umwandelt wird, und die ewige Harmonie, gleichsam die Wesenheit ihres Sphärenengesanges ist, so auch stellt es sich in der Geisterwelt, da wo Poesie und Musik sich durchdringen, als den realen Mittelpunkt des Chorgesanges der Musen dar, und das Leben, die

tieffste Sehnsucht des Idealen, als des weiblichen Princip, umspielt im Gefange der Mufen die goldenen Locken des ätherischen Gottes, der das Gemüth der Mufen begeistert daß sie die Schmerzen ihrer Liebe in Gesang aushauchen. Darum auch ist die Musik, als die Offenbarung des Idealen, die eigentliche Mufenkunst, und die Wurzel der Kunst selbst, als menschlicher Kunst. Denn das Absolute im Menschen kann nur aus der Tiefe seines Wesens und der ewigen Sehnsucht, die aus der Entgegensetzung des Idealen und Realen entspringt, seine Eigenheit in die Allheitssonne unterzutauchen, hervorblühen: dann vermählt sich sein Mufengesang mit dem Aether, von dem er selbst ausgeflossen ist. Die Musik ist demnach in der Eintracht mit der Poesie die Verklärung des Menschen in den Strahlen der Gottheit.

§. 99.

In dieser selbst musikalischen und geistigen Eintracht der Poesie und der Musik darf keine Kunst der anderen dienen, sondern beide müssen gleich absolut seyn, weil die Harmonie nur aus wirklich sich entgegengesetzten Gliedern entspringt. Nur in der neuern Musik, in der

das real bildende, plastische Princip, die Harmonie, vorwaltend ist, hat die Musik, um das Absolute als ein nach dem Geiste der romantischen Kunst ein Ideales zu offenbaren, die Poesie, die es zugleich als ein reales darstellt, bald beherrscht, bald ganz verdrängt, und nur da, wo die Poesie unmittelbar in Handlung und Rede übergeht, im Recitative, tritt die Musik als helfende und begleitende Kunst zurück, so wie dagegen in der Arie die Poesie bald mehr, bald weniger helfende Kunst ist.

3) *O r c h e s t r i k.*

§. 100.

Nach den ewigen Bildungsgesetzen des Absoluten, welche jede Zweyheit und Entgegensetzung von Elementen zur Einheit eines Dritten, Höheren zurückbilden, treten die Plastik, die Kunst der Anschauung, und die Musik, die Kunst der Empfindung, zur Eintracht wieder zusammen, so daß die Musik zur Plastik zurückfließt. Weil aber nur der Mensch, das harmonische Centrum des Universums, des Absoluten fähig ist, und die Kunst selbst das Absolute auf menschliche, individuelle Weise darstellt, so kann der Vereinigungspunkt der

Plastik und Musik nur in den Menschen fallen. Das Mittel der Darstellung dieser Kunst muß daher ein solches seyn, das zugleich plastisch, d. h., körperlich bildend, und zugleich musikalisch, d. h., affektschildernd ist; und da diese Kunst unmittelbar vom Menschen selbst ausgehen muß, so kann das Mittel der Darstellung kein anderes seyn, als körperliche Bewegungen des Menschen. Diese Kunst ist die Orchestik, die wiederum zwey Elemente in sich trägt, ein reales, die Tanzkunst und Mimik, und ein ideales, die Schauspielkunst.

§. 101.

Die Eintracht des Plastischen und Musikalischen erscheint in der Orchestik als unmittelbares, objektives Leben des von Empfindung durchdrungenen und beseelten menschlichen Körpers in der Harmonie seiner Wesenheit und Eigenheit; denn überall, wo zwey Elemente zusammen wirkend dargestellt sind, erzeugt sich Leben und Handlung. Darum ist die Orchestik dramatisch. In ihr fallen demnach Organismus und Gemüth, die in der Plastik und Musik getrennt sind, wieder zusammen, und der Mensch erscheint in der natürlichen Eintracht seines Wesens. Eben darum aber auch ist die Orche-

stik an sich, d. h., die reine Tanzkunst, stumm und gleichsam bewußtlos bildend, weil sie das unmittelbare, ohne unser Bewußtseyn und unsere Freyheit gesetzte, Leben des Menschen in der realen Eintracht seiner Natur zur Erscheinung bringt. Und so macht die Orchestik den Uebergang zur höheren, absoluten Durchdringung des Plastischen und Musikalischen in der idealen rein absoluten Einheit seines Wesens, im freybildenden Geiste, der sich mit Bewußtseyn und Freyheit in das Ewige zurück bildet, nachdem die Göttlichkeit aus der Plastik durch die Musik in das Gemüth des Menschen herabgestiegen ist.

Die Construction der Kunstformen ist demnach diese:

I. P l a s t i k,

Wesenheit, Realität: göttliches Princip oder Organismus.

II. M u s i k,

Eigenheit, Idealität: menschliches Princip oder Gemüth.

III. O r c h e s t i k,

Einheit der Plastik und Musik im Realen: harmonisches Leben.

IV. Poésie,

Einheit der Plastik und Musik im Idealen:
absolutes Leben, Geist.

Nach der Form des Quadrats, als der Form der Sichselbstgleichheit, der vollendeten, realen Bildung, ist das Schema der Kunst dieses:



Sonach ist die Orchestik die Einheit der Plastik und Musik im Realen, d. h., wieder in der Besonderheit, die Poésie aber ihre Einheit in der Tiefe, im Idealen, also im Unendlichen, Freybildenden. Folglich ist die Poésie die Totalität der Kunst.

§. 102.

Das Wesen der Plastik ist Darstellung der Schönheit in der Wesenheit oder Anschauung als Seyn, d. h., der Schönheit des vollendeten Organismus, und das Wesen der Musik Darstellung der Schönheit in der Eigenheit oder Empfindung als Bewegung. Das Wesen der mimischen Tanzkunst ist demnach Darstellung

der Schönheit in der Körperbewegung. Das eine, positive Element ist die Erscheinung der körperlichen Schönheit, und ihr negatives Element ist der Ausdruck der Empfindung und Leidenschaft. Die Leidenschaften und Gemüthsbewegungen aber können sich körperlich nur in den Bewegungen und im Spiele des Körpers offenbaren, d. h., in Gebärden, und je tiefer, je geistiger die Empfindung ist, desto mehr muß sie sich in denjenigen Theilen des Körpers darstellen, deren Geistigkeit nur die Hülle der Körperlichkeit trägt, und deren Wesen selbst ein freyes Spiel des Lebens ist, also in den Mienen, im Auge u. ä.

§. 103.

Da ferner die mimische Tanzkunst aus zwey entgegengesetzten Elementen besteht, so müssen diese, um sich harmonisch darzustellen, in der vollendetsten Wechselwirkung stehen, so daß die schöne Form des Körpers, das Ruhende und Plastische, durch die rhythmischen Bewegungen des Körpers, das Musikalische, und umgekehrt dieses durch jenes bedingt erscheint. Und so wie sich das Musikalische, mit dem Plastischen verbunden, nur in körperlichen Bewegungen

gen

gen darstellen kann, so kann auch das Plastische, mit dem Musikalischen vereint, nicht die reine Form der Schönheit im reinen Organismus des menschlichen Körpers offenbaren, weil das Musikalische Einheit in den Organismus setzt. Daher muß der Körper ein individueller, d. h., von Empfindung belebter Menschenkörper seyn.

§. 104.

Die Schönheit wird sich in dieser Kunst als die Harmonie der sichtbaren, ruhigen Schönheit und der im rhythmischen Wechsel fortfließenden Bewegungen des Körpers darstellen. Die Schönheit, als das Beharrliche in der lebendigen Bewegung, also die Anmuth, ist hier die Einheit, und die lebendige Bewegung ist das Veränderliche in der seyenden Schönheit, also die Vielheit, der Reiz. Beide müssen sich demnach so durchdringen, daß keines das andere zu bedingen scheint, sondern beide in vollendete, lebendige Eintracht zusammenfließen, um das harmonische, freye Leben des Schönen in der real erscheinenden Eintracht des Göttlichen und Menschlichen zu offenbaren.

§. 105.

Die mimische Tanzkunst geht, wenn sie aus dem Plastischen in das rein Ideale, in die Poesie, übertritt, wo das Plastische und Musikalische zum negativen Elemente eines höhern, des absoluten, frey bildenden Geistes wird, in die ideale Mimik, d. h., in Schauspielkunst über. Diese selbst aber verhält sich zur Poesie wiederum, wie das bloß reale Element zum rein idealen, also wie die Plastik zur Poesie; denn sie bringt das zur unmittelbaren Anschauung, was der Dichter an sich bloß für die geistige Anschauung bildet. Sie muß demnach das Ideale der Poesie in unmittelbar reales Leben auflösen; aber als Kunst für sich darf sie dem Dichter nicht dienen, sondern sie muß die Poesie mit ihrer eigenen Kunst so durchdringen, daß alles unmittelbar und aus ihr selbst herausgebildet zu seyn scheint. Sonach ist sie mimische Tanzkunst im Idealen, wo die Gebehrde zugleich in Rede übergeht, und die Leidenschaft in Geist und Idee.

§. 106.

So wie die Orchestik die Eintracht des Plastischen und Musikalischen und darum dramatisch ist, eben so ist das Drama selbst die Eintracht des Epos und der lyrischen Poesie. Darum

verbindet sich das Drama mit der ihm verwandten Orchestik, um ihre idealen Schöpfungen zur realen Anschauung zu bringen; und darum auch wird die Orchestik durch das Drama zur eigentlichen Schauspielkunst erhoben. So wie sich aber das eine Element der Kunst in der anderen wiederholt, und die Kunstformen zu immer höhern Verbindungen und Erzeugungen fortgehen, so wiederholen und vereinigen sich endlich auf dem Gipfel der Poesie, im Drama, alle Kunstformen zu Einem glänzenden Schauspiele, zur Oper, wo wir im heiligen Garten der Musen selbst wandeln, und die wirkliche Welt unseren Augen entrückt wird. Die Oper ist demnach die reale Einheit aller Künste, so wie die Poesie die ideale Einheit aller Künste ist. Durch die Oper stellt sich die Poesie selbst als den unsichtbaren Mittelpunkt aller Künste dar, indem sie sich selbst eine Zauberwelt erschafft, deren Elemente als die Elemente der Kunst an sich, Plastik und Musik in unmittelbarer Darstellung sind. Sonach sind Plastik, Musik und die mimische Tanzkunst in der Oper der Körper und die Leiblichkeit der Poesie, und die Poesie lebt in der Idealität, im unsichtbaren Centrum ihrer Schöpfungen. Poesie ist folglich der Geist und das ewi-

ge, unsichtbare Centrum aller Kunst, oder der absolute Bildungstrieb selbst; und die anderen Künste alle sind der Körper, der Organismus der Poesie, die Offenbarung des Geistes im Realen.

4) P o e s i e.

§. 107.

So wie das Absolute für unsere Erkenntniß den Gegensatz des Realen und Idealen in sich trägt, so auch trennt sich die Kunst, die Bildnerin des Absoluten in der Besonderheit einer irdischen Form, in reale und ideale Kunst, in Plastik und Musik, in denen beiden sich die Besonderheit des Realen und Idealen als reine Besonderheit, dort als bewußtloses Seyn, und in der Musik als bewußtloses Empfinden, darstellt, weil Bewußtseyn und Denken die Entgegensetzung und Gleichsetzung des Realen und Idealen erfordert, in der Plastik aber eben die Besonderheit des Realen, und in der Musik die des Idealen vorwaltet. Die Vereinigung des Realen und Idealen aber ist entweder in den zur Schönheit geregelten Bewegungen des Körpers anschaulich, also wieder in der Besonderheit des Realen hervortretend, oder sie ist rein absolut, d. h., geistige Anschauung, in welcher Reales und Ideales absolut Eins sind, so daß keines als besonderes

und vorwaltendes Element sich darstellt. Das Reale, das unmittelbar und durch sich selbst Gesetzte, tritt in den Geist, und wird ein geistig, mit Freyheit und Bewußtseyn Gesetztes: die Natur verwandelt sich in Geisterwelt, und wird mit dem freybildenden Geiste absolut identisch; und auf gleiche Weise wird das Ideale in der Musik, die Begränzttheit des Gemüths, oder die Empfindung, in den Geist aufgenommen, eine freye, d. h., unendliche, sich selbst bewegende und setzende Idealität. Die Kunst der freythätigen Abolutheit des Geistes ist die Poesie, die Kunst aller Künste, und vorzugsweise, schöpferische Kunst (*ποίησις*) genannt; weil sie das Absolute selbst absolut, d. h., aus freyer Kraft und sich selbst setzender Thätigkeit erschafft; denn der Geist in der Einheit des Anschauens und Empfindens, d. h., im Denken, ist ideale Abolutheit.

§. 108.

So wie sich demnach die Musik zur Plastik so verhält, daß sie die Begränzung, als die Eigenheit des unendlichen Organismus darstellt, so steht die Poesie, ihre ideale Einheit, zu beiden und zu ihrer realen Einheit, zur Orchestik in diesem Verhältnisse, daß sie eine rein gei-

stige, also bewußte Absolutheit offenbart, da hingegen jene eine bewußtlose Absolutheit in der Besonderheit des Realen oder Idealen darstellen. Das Organ jener Künste ist Anschauen (in der Plastik) und Empfinden (in der Musik), das Organ der Poesie, der absoluten Kunst, Phantasie, d. h., geistige, innerliche, also sich selbst setzende, absolute Anschauung, in welcher sich Realität und Idealität zur idealen Einheit durchdringen. Die Poesie stellt demnach die Absolutheit in der höchsten Vollendung, auf der geistigsten Stufe des menschlichen Bildens dar, und läßt sie in einem Elemente erscheinen, welches selbst der absolutesten Bildung fähig ist. Darum ist die Poesie der Gipfel der Kunst.

§. 109.

Gleichwie nemlich der Geist an sich die absolute Harmonie des Organismus und des Gemüths ist — denn jener, das Sinnbild seiner Unendlichkeit, und dieses, die innere Begrenzung und Eigenheit derselben, gleichsam der Begriff und die Form der an sich unendlichen Anschauung, werden durch die absolute Kraft des Menschen, d. h., durch den Geist, in der Idee als Einheit und Harmonie gesetzt: so auch ist die Poesie die absolute Harmonie der Plastik

und Musik im absoluten Elemente des Geistes. Denn meinen Organismus, als solchen, kann ich nur in der Begränzung anschauen, und so lege ich ein Gemüth, als den Sitz der Innerlichkeit und Eigenheit in ihn, als dessen Elemente ich jede Modifikation der Eigenheit, d. h., jede Empfindung betrachte. Aber in der Idee des Menschen, also in der geistigen Anschauung desselben, fallen Organismus und Gemüth absolut zusammen, und stellen sich in absoluter Harmonie dar. Eben so auch fallen in der Poesie, der Kunst der Phantasie, des rein geistigen Elements, Anschauen und Empfinden, oder Wesenheit und Eigenheit, in der Idee absolut zusammen; die Idee nemlich ist ein Bild des Angeschauten, aber ein Bild, das aus der geistigen Anschauung entsprungen ist, in welchem sich also Seyn und Wissen durchdringen. Im Geiste demnach werden beide Elemente zur absoluten Eintracht vereint, und nehmen durch die Erhebung zur Geistigkeit eine höhere Natur an. Denn das an sich bewußtlose Anschauen wird im Geiste zum bewußtesten Anschauen, d. h., zum Erkennen, und das an sich bewußtlose Empfinden zum bewußtesten, d. h., zum Vorstellen. Das Anschauen ist folglich im Geiste ein freyes, bewußtestes Bilden und Setzen, und das Empfinden ein bewußtestes Anschfinden, also die bewußteste Wahrnehmung einer

Begränztheit, folglich ein Vorstellen; das als solches immer vom Gefühle der Nothwendigkeit begleitet ist. Das Erkennen ist sonach das reale Element des Geistes, und das Vorstellen das ideale, und so wie beide aus Einer Wurzel, dem an sich absoluten Geiste, hervorgehen, so gehen sie auch wiederum in eine höhere Einheit über in der absoluten, sich selbst bewegend und setzenden Kraft des Denkens, in welchem das Seyn ein Wissen ist und das Wissen ein Seyn. Die wahre Gottähnlichkeit in uns ist sonach das reine Denken.

§. 110.

Die Poesie ist darum, als die Kunst des Geistes, die höchste und universellste Kunst, in welcher sich alle andere Formen der Kunst, der Plastik, wie der Musik, zur absoluten und ursprünglichen Einigkeit durchdringen. Daher verhält sich die Poesie zur Kunst, wie die Kunst an sich zur Kunst; denn sie ist die Kunst vorzugsweise, die Kunst der Kunst, die Wurzel und die Blüthe aller Kunst, deren Zweige Plastik und Musik sind.

§. 111.

In der ungetheilten Kraft des Geistes aber lebend kann die Poesie weder ein be-

wußtloſes, d. h., an ſich und ohne Zuthun des Geiſtes gebildetes Seyn darſtellen, wie die Plastik, noch an ſich bewußtloſe Empfindungen, wie die Muſik, offenbaren. Auf die Darſtellung des einen und des anderen, als eines aus der abſoluten Eintracht im Geiſte hervorgetretenen und nur in ſich ſelbſt abſoluten, muß ſie Verzicht thun; denn ſie würde ihr eigenes Weſen entwürdigen, da ſie die Abſolutheit des Geiſtes, von welcher die Abſolutheit des Anſchauens und Empfindens ſelbſt Zweige ſind, darſtellen ſoll, alſo die Abſolutheit aller Abſolutheit.

§. 112.

Auch die Poeſie verſinnlicht ihre abſoluten Dichtungen, und ſtellt ſie im Kunſtwerke objektiv dar. Das Mittel der Darſtellung in jeder Kunſt aber iſt durch das Darzuſtellende ſelbſt bedingt und mit ihm zugleich geſetzt. Der Ausdruck des ſinnlich Wahrgenommenen und Angeſchauten iſt daher ſelbſt ein ſinnlich Anſchaubares, ein Bild — Darſtellung des Angeſchauten in Bilderzeichen iſt Bildersprache; die Darſtellung des ſubjektiv Empfundenen, alſo des inneren Lebens, weil mit jeder Begränzung des Organismus, alſo mit jeder Empfindung Zweyheit, d. i., Leben und Thä-

tigkeit gesetzt wird, ist rhythmisch bewegte Tonsprache, Gesang. Der Ausdruck des geistig Erschaffenen und Gebildeten endlich wird ebenfalls nur ein geistiges und unsichtbares, aber als objektiver Ausdruck hörbares seyn, welches aus dem Geist, einem absoluten Princip entspringend, selbst absolut, folglich Bildersprache und Gesang zugleich seyn wird; und dies ist die Sprache vorzugsweise, oder die Rede.

§. 113.

So wie nemlich Plastik und Musik die beiden entgegengesetzten Elemente der Poesie, der Kunst an sich, sind, so auch hat die Sprache an sich ein objektives Element, die Bildersprache, und ein subjektives, die Tonsprache, den Gesang. Beide Elemente der Sprache aber werden wiederum verbunden, so daß die Eintracht der Anschauung und Empfindung entweder als ein Angeschautes, aber zugleich gemüthbegabtes und beseeltes sich darstellt: in der Gebhrdensprache (Orchestik); oder als ein rein geistiges und absolut einiges, durch welches die Anschauung in geistige Anschauung übergeht und das Empfinden in selbstgesetztes Begrenzen: in der eigentlichen Sprache. Und dieser Sprache bedient sich die Poesie, welche

das Absolute in der geistigen Eintracht des Anschauens und Empfindens, der Wesenheit und Eigenheit, darstellt.

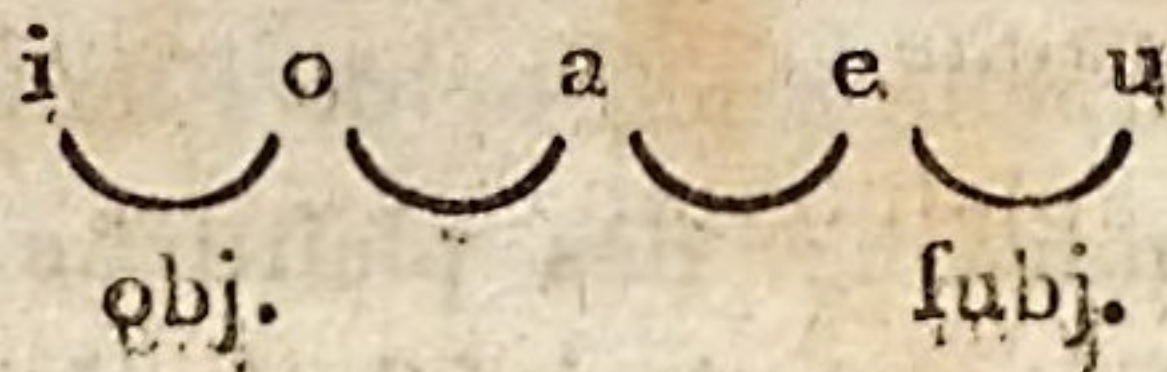
§. 114.

Die Sprache muß, als Erzeugniß und Ausdruck des Geistes, selbst geistiger Natur seyn; denn der Geist kann nur geistig, als unsichtbar erkannt werden; als objektive Darstellung des Geistigen aber muß sie objektiv, also äußerlich wahrnehmbar seyn, und das unsichtbar Objektive ist der Hauch oder Ton. Der Geist wird sich also der Hauche und Töne bedienen, um sich auszusprechen. Da sich aber im Geist Anschauen und Empfinden, Wesenheit und Eigenheit, zur absoluten Einheit durchdringen, so wird die Sprache auch beide Elemente in sich vereinigen müssen: das plastische, objektive, durch welches das Angesehene in der Bewegung abgebildet wird, und das musikalische, subjektive, welches in der Höhe oder Tiefe der Töne die Empfindungen ausdrückt. Das objektive Element der Sprache stellt sich in den Consonanten, gleichsam den körperlichen Begrenzungen der Töne, dar, die durch die Bewegung der Sprachorgane das Angesehene nachbilden (wie z. B. r das Rauschende, l das Gleitende, sr das Angestrengte, u. s. w.):

sie sind die Vielheit der Rede. Den Uebergang von den Consonanten zu den Vokalen, als die Mitte von beiden, machen die Halblauter (als f, z, r, u. s. w.) die durch ihren Schall für sich bestehen, da hingegen die Mitlauter (als b, g, d, u. s. w.) nur mit Hülfe eines Vokals ausgesprochen werden können. Das subjektive Element, die Musik und die Seele der Sprache, das geistige Band oder die Einheit der Rede, lebt in den Vokalen, den Tönen aus der Brust, die mit den Diphthongen eine Tonleiter bilden:

a ä e o ö u ü i

und in sich selbst wieder ein objektives und subjektives Element haben, deren Indifferenz und Einheit a ist:



§. 115.

Die Schönheit einer Sprache beruht auf dem harmonischen Verhältnisse der Consonanten und Vokale zu einander, so wie die Vollendung des Menschen selbst aus der Harmonie des freybildenden Principis in ihm mit der Reizfähigkeit und Empfindung hervorgeht; denn in den Consonanten bildet sich das freye, selbstthätige des

Geistes, und die Tugend eines Volkes ab, so wie die Vokale Ausdruck der Luft sind. Ein großes Uebergewicht an Consonanten deutet daher auf Härte und strenge Freyheit, die sich nicht in Empfindungen aufzulösen, nicht zur Schönheit zu entfalten vermag: es ist Zeichnung ohne Colorit, Denken ohne Gefühl und Leben: Charakter der nordischen Sprachen. Allzugehäufte Vokale hingegen zeugen von sinnlicher Auflösung und Weichlichkeit: Charakter der südlichen Sprachen. Ein Musterbild der vollendeten Sprache, in welcher das männliche und weibliche Princip der Sprache bis zur Ideal-Schönheit der Gattung in Eins gebildet erscheinen, giebt die griechische Sprache; denn in ihr durchdringen sich das reale und ideale Element der Sprache in den mannichfaltigsten Formen bis zur absolutesten Eintracht. In Rücksicht auf das Verhältniß der Consonanten und Vokale zu einander, vorzüglich aber in Beziehung auf die Vokale, ist die Sprache der sicherste Maassstab zur Beurtheilung des Geistes eines Volkes. Denn so wie jedes Volk als Individuum der Menschheit ein eigenes Gemüth hat, so drückt sich dieses auch in eigenen Vokalen und Vokalverbindungen aus. Aber auch jeder besondere Dichter und Schriftsteller muß, als wahrhaftes Individuum seines Volkes, wie:

derum seine eigenen Vokale haben; so wahr er ein Individuum des Nationalgeistes ist.

§. 116.

Die Harmonie der Consonanten und Vokale, die sich vorzüglich in der poetischen Sprache darstellen muß; da die Poesie eben die Harmonie des absolut bildenden Geistes offenbaren soll, und diese nothwendig auch in das Mittel der Darstellung; in die Sprache, übergeht, erzeugt Wohlklang (Euphonie); der, als das harmonische der Sprache; auf der Mannichfaltigkeit wohltonender Laute und dem Ausdrucksvollen in ihnen; als der Eigenheit in der Vielheit, beruht. Hierzu ist erforderlich, daß die Töne leicht in einander fließen; die Vokale also nicht gegen einander gähnen (Hiatus; wie: so ohne, da also, u. dergl.); noch die Consonanten harte Reibungen; Stofs und Druck erfordern, um ausgesprochen zu werden (wie in Ernst; stützt); oder aus zwey Buchstaben bestehen; an denen dasselbe Sprachorgan Antheil hat (wie in pf, mn; keh). Kräftige Consonanten hingegen können das Starke und Furchtbare mahlen; ohne in Uebelklang zu verfallen. In den Vokalen aber; dem eigentlichen Gesang der Rede; muß die Stärke und Lebhaftigkeit der volltönenden mit der Zärtheit und Innigkeit der reinen

und lieblichen im harmonischen Verhältnisse stehen.

§. 117.

Mit der Euphonie ist Eurythmie verbunden; denn aus dem harmonischen Verhältnisse der Consonanten und Vokale zu einander erzeugt sich die Stetigkeit und Leichtigkeit in der Folge der Wort-Bewegungen. Um aber diese leicht wahrzunehmen, ist erforderlich, daß das Verhältniß der Sylben und Wörter zu einander in Rücksicht auf die verschiedene Dauer der Bewegung, der Länge und Kürze, bestimmt und falschlich sey. Eurythmie setzt demnach eine bestimmte Quantität der Sylben voraus; und da das unmittelbar mit einander Verbundene am leichtesten verglichen und erkannt wird, so ist Vielsylbigkeit ein Erforderniß der Eurythmie. Die Dauer jeder Sylbe, die Länge und Kürze, ist entweder real bestimmt durch die Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung, mit welcher die Sprachorgane die Sylben hervorbringen, oder ideal, durch die Betonung des Accentus.

§. 118.

Der Rhythmus an sich aber kann, so wie in der Musik; durch die Langsamkeit oder

Schnelligkeit der Bewegung die Regungen des Inneren darstellen, und ähnliche erwecken; darin besteht eben seine poetische Bedeutsamkeit. Hierzu aber ist erforderlich, daß sich die Sprache in die verschiedenartigsten Bewegungen fügen könne. Beschränkter ist die Wirkung des Rhythmus, wenn er äußere Gegenstände schildern soll, da er nur mit ihren Bewegungen unmittelbare Aehnlichkeit besitzt; auf andere Beschaffenheiten aber nur entferntere Beziehungen hat. Die Darstellung der Gegenstände durch rhythmische Bewegungen darf daher nicht in eigentliche Nachahmung übergehen; sonst wird sie künstliche Spielerey, und tödtet das frey Poetische:

§. 119.

Die wahre und eigentliche Sprache muß, als vollendeter Ausdruck des geistig Angeschauten oder Empfundnen, ursprünglich und poetisch seyn. Jeder genialische Dichter und Denker hat demnach seine eigene Sprache, in welcher sich die Eigenheit seines Wesens ausprägt. Eigentliche Sprache kann deshalb nicht ein gezielter und künstlicher Vortrag heißen, sondern nur die ursprüngliche, reine Darstellung des Geistes; denn die Sprache kann, als wahre
 Spra-

Sprache, nicht von aussen gebildet, sondern nur von innen herausgebildet seyn, gleichwie alles wahrhaft Gebildete nur aus der tiefsten Wurzel unseres Wesens entspringt. Die Schönheit der Sprache eines Dichters oder Denkers kann daher nur aus dem Geiste seiner Poesie und Philosophie beurtheilt werden, nicht nach einem äusseren Maassstabe; denn das Aeussere der Sprache ist, bloß äußerlich geprüft und nicht auf den Geist bezogen, todter Körper. Darum ist auch nur derjenige, der den Geist eines Schriftstellers erkannt hat, im Stande, dessen Sprache zu würdigen, gleichwie nur der ein altes Kunstwerk richtig auffassen kann, welcher den Geist des gesammten Alterthums und des einzelnen Künstlers begriffen hat. Eben daraus folgt auch, daß, je poetischer und genialischer ein Volk ist, also je mehr die Poesie und Philosophie in ihren besonderen Elementen gebildet hervortreten, seine Sprache desto reicher und vielartiger seyn müsse, so daß fast jeder Dichter und Denker mit seinem Geiste eine eigene Sprache setzt. Gleichförmigkeit und Eintönigkeit der gesammten Sprache hingegen ist das untrüglichste Zeugniß eines unpoetischen, ungenialischen Volkes. Wer also durchgängige Einheit und Gleichheit in der

Sprache bey allen Schriftstellern fordert, dem ist die Poesie nur Mechanik und Technik.

§. 120.

Dazu aber, daß der Dichter und Denker seine Genialität frey und vollendet aussprechen könne, ist erforderlich, daß die Sprache Freyheit und Bildsamkeit besitze, und nicht in selbstzubildenden Ableitungen und Zusammensetzungen durch conventionelle Fesseln gehemmt sey. Diese Ableitungen und Zusammensetzungen aber müssen dem Geist und der Analogie der Sprache übereinstimmig seyn, da der Einzelne, als höheres Organ seines Zeitalters, nur im Geiste der gesammten Sprache eines Volkes dichten und bilden kann; und durch dieses unmittelbare Leben in einem höheren, objektiven Elemente erhalten die neuen Wortbildungen erst schöne Sinnbildlichkeit, Lebendigkeit und Klarheit. Durch jene freye Bildsamkeit einer Sprache sind ferner die entgegengesetzten Gattungen des Stils bedingt, die reale, plastische Gattung des epischen Stils, dessen Wesen Fülle ist, und die ideale, musikalische Gattung des lyrischen, der auf der Kürze beruht. Die Fülle des epischen Stils ist in der Fähigkeit begründet, durch Ableitungen und Zusammensetzungen mit unmittelbar verständ-

lichen Wörtern aus eigenen Mitteln sich fortwährend zu bereichern, und beruht auf der organischen, sinnbildlichen Entfaltung der Rede zum harmonischen, selbstständigen Leben. Die Kürze und Gedrängtheit dagegen ist in der Zusammenfassung von Hauptbegriffen und Nebenbestimmungen in die Massen einzelner Wörter gegründet, und setzt die Befugnis zu kühnen Auslassungen voraus, die aber durch die genauen Bezeichnungen der Verhältnisse und Endigungen der Wörter verständlich seyn müssen. So wie sich nemlich das Natürliche und Reale zur objektiven Darstellung seiner Wesenheit entfaltet und organisirt, (Unendlichkeit als Vielheit) das Ideale aber zur Idee und Einheit alles zusammendrängt, so daß sich die Unendlichkeit in den Geist zusammenzieht, und eine innere ideale wird (Unendlichkeit als Einheit): so auch sind Fülle und Kürze die Charaktere des epischen und lyrischen Stils. Und da beide Gattungen die freyeste Bildsamkeit einer Sprache voraussetzen, so können sie zugleich nur in vollendeten Sprachen, wie in der griechischen, stattfinden, da hingegen in den anderen Sprachen entweder die eine oder die andere Gattung vorherrschend ist: Beide Gattungen des Stils aber durchdringen

sich zur lebendigen Einheit im dramatischen, d. h., dialogischen Stile.

§. 121.

Der höchsten Freyheit ist daher nur diejenige Sprache fähig, in welcher die Wörter zum Behufe des Wohlklangs, des Rhythmus und der poetischen Tugenden mannichfaltige Veränderungen, Zusammenziehungen, Verlängerungen u. dergl. erleiden können, ohne die Klarheit und Verständlichkeit zu verletzen. Diese Biegsamkeit aber kann vorzüglich nur in solchen Sprachen stattfinden, deren Ableitungen und Biegungen vielsylbig und volltönend sind. Auch müssen in ihr Biegungen, Constructionen und Wörter aus verschiedenen Dialekten oder aus der veralteten Sprache gegeben seyn, wie im Griechischen.

§. 122.

Die poetische Sprache selbst aber muß, als Ausdruck des poetischen, d. h., harmonisch bewegten Geistes, auch in der äußeren Form harmonisch seyn. Alles Harmonische geht aus Gegensätzen hervor, die zur Eintracht verknüpft seyn müssen. Die Gegensätze in der Sprache, dem Erzeugnisse des Geistes, können, da alles Geistige nur negativ, unter der

Form der Zeit anschauhar ist, keine anderen seyn, als Gegensätze der Zeit, also Zeitdauern: Längen und Kürzen. Die harmonischen Verhältnisse der Zeitdauern sind die Sylbenmaasse, deren Form, als die Form alles Idealen, der Rhythmus ist.

§. 123.

So wie aber die Sprache an sich aus zwey Elementen besteht, dem objektiven, plastisch bildenden, den Consonanten, und dem subjektiven, musikalischen, den Vokalen: so trägt auch die Form der poetischen Sprache ein doppeltes Princip in sich, ein reales und ideales, von denen das erste im objektiv bildenden Rhythmus lebt, das andere aber in der ideal darstellenden Harmonie der Töne, also in dem gleichförmigen Zusammenklang der Wörter, vorzüglich in den Vokalen, d. h., im Reime. Der Rhythmus stellt sich demnach in seiner vollendetsten Ausbildung in der objektiven Poesie (der Griechen) dar, und der Reim, das ideale Element der praktischen Sprache, in der subjektiven (der romantischen).

§. 124.

Da nun, wo der Rhythmus vorherrscht, so daß sich durch den langsameren und schnel-

leren Fluß der Bewegungen die ruhigen oder leidenschaftlichen Regungen des Inneren offenbaren, ist, damit sich auch in der Bewegung der Rede das poetische und harmonische Gemüth ausdrücke, zur Erzeugung des harmonischen Verhältnisses der einzelnen Bewegungen zu einander, 1) ein gemeinschaftliches Maafs für alle Bewegungen erforderlich: Einheit der Bewegungen, und 2) eine verschiedene Dauer der einzelnen Bewegungen: Vielheit in der Einheit der Bewegungen.

§. 125.

Die einzelne Tonbewegung ist die Sylbe, die nur eine Länge oder Kürze seyn kann, weil das Maafs alles Geistigen die Zeit ist, die Einheit zweyer oder mehrerer Tonbewegungen ist ein Fuß; und da die Harmonie auf der Eintracht verschiedener einzelner Glieder beruht, so wird jedes einzelne Glied in der Vielheit der Glieder für sich wahrnehmbar seyn müssen. Zwey Elemente aber müssen, wenn sie ein organisches, selbst bestimmtes Leben darstellen sollen, durch ein drittes, höheres verbunden seyn. Die Einheit und Vielheit werden demnach in ein höheres Element übergehen, in die Gesamtheit der harmonischen Glieder. Und da alles Geistige nach der Zeit bestimmt wird,

so ist diese Gesamtheit eine Zeitreihe, d. h., eine Ordnung von verschiedenen, harmonisch verbundenen Zeittheilen oder Füßen, d. h., ein Vers, eine harmonisch verbundene, also in sich selbst zurücklaufende (versus) Ganzheit, der Prosa, der vorwärtslaufenden, außer sich strebenden Rede, entgegengesetzt. Diese höhere Einheit entfaltet sich aber wiederum zu einem harmonischen Leben durch die Wiederkehr derselben Einheit, und bildet sich so zur Vielheit zurück.

§. 126.

Jedes einzelne Glied dieser Zeitreihe muß nach dem Bildungsgesetze des Ganzen in sich selbst wieder harmonisch seyn, also aus zwey oder mehreren Zeiträumen bestehen, die sich entweder gleich oder ungleich sind. Zu dieser objektiven Bestimmung des Fußes in Rücksicht auf die Länge oder Kürze der Glieder (Quantität) gefellt sich wiederum eine subjektive und musikalische, die Betonung (Accentuation), so daß sich durch diese beiden Elemente jeder Fuß für sich als ein vollendetes Glied in der poetischen, objekt-subjektiven Sprache darstellt,

§. 127.

Die Betonung kann, da der Fuß in Rücksicht auf die musikalische, lebendige Aussprache aus Tonbewegungen besteht, nur durch die Höhe oder Tiefe des Tones bestimmt seyn. Jeder Fuß besteht sonach aus einer Hebung des Tons, einem Aufschlage (*ἀρσις*), und aus einer Senkung des Tons, einem Niederschlage (*θρσις*). Die Theile eines Fußes sind demnach nicht allein durch sich selbst, d. h., durch das Zeitmaafs, die längere und kürzere Dauer, sondern auch musikalisch durch das Tonmaafs, den höheren oder tieferen Ton bestimmt. So wie ferner die Betonung oder Accentuation in der Sprache überhaupt von der Zeitdauer (der Quantität der Länge und Kürze) unabhängig ist, so dafs sie sich zur Zeitdauer verhält, wie Qualität zu Quantität, oder Form zu Stoff, und demnach eben dasjenige Princip darstellt, durch welches der Geist mit Freythätigkeit den Körper der Sprache vermöge des musikalischen Hauchs beseelt: so ist auch die Hebung und Senkung des Tons in einem Fusse von der Länge und Kürze so verschieden, dafs die Hebung selbst in eine Kürze fallen kann, wie im Jamben. Durch die Betonung folglich wird die Kürze gegen die Länge gehoben, und die Ungleichheit ausgeglichen, so dafs die Syl-

ben in ein harmonisches Verhältniß zu einander treten, so daß durch die Betonung die Quantität zu einem freyen Spiel und Leben wird.

§. 128.

Diese beiden Elemente aber, das Zeitmaafs und Tonmaafs, können in ihrer Absondertheit nur in einer Sprache vollendet hervortreten, wo das Zeitmaafs ursprünglich ein eigenes Leben hat, und nicht von der Bedeutung der Sylbe oder des Worts abhängig ist. Darum eben sind die alten Sprachen in sich schon poetisch, d. h., frey und in sich selbst harmonisch gebildet, da hingegen die neueren Sprachen kein selbstständiges, sondern vom Begriff abhängiges Leben haben, so daß Zeitdauer und Ton zusammen fallen, da wo auch der Sinn hinfällt und die Quantität durch den Ton, das ideelle Element, bestimmt wird: ein Zeugniß unserer ideellen Bildung.

§. 129.

Was die Gesetze der Zeitdauer betrifft, so bringt in den alten Sprachen schon ein gedehnter Vokal, ein Doppellaut, ein Beegnen mehrerer Consonanten (Position) und der Einschnitt des Verles eine Länge hervor, weil in ihnen je-

des Element der Sprache seine eigene Bildung und Vollendung hat. Die Töchter der lateinischen Sprache hingegen zählen die Sylben mehr ab, als dafs sie dieselben nach einem bestimmten Zeitmaafse messen. In der deutschen Sprache aber, wo das Zeitmaafs am meisten vom Begriff abhängig ist, sind diejenigen Sylben, welche Hauptbegriffe bedeuten, lang, die aber, welche Nebenbestimmungen anzeigen, kurz. Einsylbige Nennwörter, Beschaffenheits- und Handlungswörter sind immer lang (wie Herz, schön, schafft); die Ableitungs- und Biegungssylben hingegen kurz. Mittelzeitig, um nach Umständen gedehnt oder beschleunigt zu werden, sind die Fürwörter (mein, sein, u. s. w.), das verbindende Zeitwort ist, die Nebenvörter da, schon, u. dgl. In zusammengesetzten Nennwörtern empfängt die Sylbe, die einen vorwaltenden Begriff anzeigt, bey gleichen Zeiten der Sylben, einen höhern Ton, wie V ó l l m a c h t. Die einsylbigen Wörter sind zwischen zwey kürzeren gedehnt und zwischen zwey längeren gekürzt, weil dort die Kürze, und hier die Länge der anderen entschiedener hervortritt; und da, wo das Zeitmaafs unbestimmt ist, mufs das Verhältnifs der Wörter zu einander dem Sinne nach entscheiden.

§. 130.

So wie jeder Theil des Fusses durch die Quantität für sich bestimmt ist, so kann das Verhältniß der Theile eines Fusses in der frey bildenden, poetischen Sprache, ebenfalls nur ein freybildendes, also geistiges Princip seyn; dieses ist eben die Betonung. Das Verhältniß der Theile eines Fusses wird also durch die Elemente der Betonung, durch die Hebung und Senkung bestimmt. Demnach sind die einfachen, aus zwey einfachen Elementen bestehenden, Füße nach dem Verhältnisse der Arsis (') und Thesis (') zu einander entweder gleich oder ungleich.

1) Das Verhältniß der gleichen ist: a) wie 1:1, im flüchtigen Pyrrhichios (ú ú).
b) wie 2:2, im feyerlichen Spondéos (— —, Wohlklang), im gegliederten Daktylos (— ú ú, huldiger), und im auffahrenden Anapaestos (ú ú —, die Gewalt).

2) Das Verhältniß der ungleichen ist:

a) wie 2:1, im hinsinkenden Trochaeos (— ú, Wonne), im raschen Jambos (ú | —, Gewalt), im geflügelten Tribrachys (ú ú ú, freu | digere); doppelt aber, wie

4 : 2, im schwerfüßigen Molossos (— — — —, Angstausruf).

b) wie 3 : 1, im weichen Amphibrachys (— — —, besänftigt).

c) wie 3 : 2, im kräftigen Bakcheos (— — —, hinauffstieg), im Antibakcheos oder Palimbakcheos (— — —, Sturmwinde); im festen Kretikos oder Amphimaker (— — —, Donnerton). — Die viersylbigen Füße sind, die Doppelspondeen, Doppeltrochäen und Doppeljamben nicht gerechnet, wiederum entweder gleich oder ungleich.

1) Das Verhältniß der gleichen ist:

a) wie 2 : 2, im aufrufenden Prokeleusmatikos (— — || — —, Fey|erlichkeiten);

b) wie 3 : 3, im schwebenden Choriambos (— — — —, Wellengeräusch) und im widerstrebenden Antispastos (— — — —, emporsteigen).

2) Das Verhältniß der ungleichen ist:

a) wie 3 : 2 oder $1\frac{1}{2} : 1$ (der anderthalb Takt, ἡμιολιος) im vierfachen Paeon; im ersten lebhaften, (— — — —, freudigere); im zweyten,

muthigen (´ — vv, erröthete); im dritten, sanfteren (vv — ´, die Gefilde); und im vierten, stürmischen (vvv —, in der Gewalt).

b) wie 4:2, im steigenden Joncker (a minore, ´v — —, in dem Nachtsturm), und im sinkenden Joncker (a majore, — — vv, Anfeindungen).

c) wie 4:3, in den zusammengesetzten Epitriten: dem ersten (´ — — —, Gefangensdruck), dem zweyten (— ´ — —, Sonnenaufgang), dem dritten (— — ´ —, Wehklagetone), und dem vierten (— — — ´, Angstanflehen).

Die vierfüßigen Füße aber können immer in zwey einfachere aufgelöst werden; die Paeonen, z. B. in Pyrrhichien und Jamben oder Trochäen, und die Epitriten in Spondeen und Jamben oder Trochäen.

§. 131.

Das Uebergewicht der Längen giebt den Füßen durch die Verweilung etwas würdiges und großes, so wie das der Kürzen etwas lebendiges und flüchtiges, obgleich dies durch die mannichfaltigen Zusammensetzungen der Län-

gen und Kürzen unendliche Abwechselungen zuläßt. Darum machen die Füße, in denen Kürzen vorangehen und Längen nachfolgen, einen aufregenden, die aber, wo Längen vorangehen und Kürzen folgen, einen befänftigenden Eindruck. Auf diese Weise sind sich der Trochaeos ($— \upsilon$) und Jambos ($\upsilon —$) entgegengesetzt, nach dem Verhältniß des Realen, des sich selbst gleichen, dem die Länge ($—$ soviel als $\upsilon\upsilon$) entspricht, zum Idealen, der Besonderheit des Realen, also der Kürze (υ). Darum ist der gleichförmige Fuß ($— —$, oder $— \upsilon\upsilon$) wo das Reale und Ideale sich unmittelbar gleich gesetzt sind, ein Bild der absoluten Realität, und der Hexameter die Form der realen Poesie, des Epos, in welchem sich das göttliche und menschliche Princip, wie in der magnetischen Linie der positive und negative Faktor, zur absoluten Eintracht und Indifferenz durchdringen. Die Differenz ist mit dem Hervortreten des Idealen gesetzt, also sind der Trochaeos und Jambos die unmittelbarsten Formen der Differenz, und zwar im Trochaeos ($— \upsilon$) so, daß das Reale vorwaltet, und das Ideale sich als ein nach dem Realen strebendes, ihm aber unterworfenen darstellt; der Trochaeos ist darum ein Bild der schmachtenden, hinsinkenden Sehnsucht und Liebe. Im Jambos ($\upsilon —$)

aber tritt das Ideale in der entschiedensten Differenz vor dem Realen hervor, und stellt sich ihm heftig und leidenschaftlich entgegen: ein Bild des Zorns, so wie jeder heftigen Regung. Auf diesem Verhältnisse des Realen, als dem sich selbst gleichen, durch sich selbst unmittelbar gesetzten (der Länge) und des Idealen, als der Besonderheit des Realen, also des auf das Reale sich beziehenden, nach dem Realen strebenden, beruht demnach nicht allein das Wesen eines jeden einzelnen Fusses, sondern auch der zu einem Ganzen mit einander verbundenen Füße. Je mehr daher die Differenz der ungleichartigen Füße in der Verbindung hervortritt, desto dissonirender sind sie. Darum stellt sich die stärkste Dissonanz im Antispastos ($\upsilon \text{ --- } \text{ --- } \upsilon$) dar, wo das Reale unmittelbar gegen das Reale ankämpft, und das Ideale ebenfalls im Widerspruch mit sich selbst steht, im Jamben emporstrebend und heftig, und im Trochäen ($\text{--- } \upsilon$) sinkend und ermattet: ein Sinnbild der sich selbst zerreißenden Kraft, des mit sich selbst kämpfenden und dem Kampf erliegenden Schmerzes. Da hingegen, wo die realen und idealen Glieder der Füße im harmonischen Verhältnisse zu einander stehen, und aller Widerstreit in Ein-

tracht aufgelöst ist, stellt sich in den Füßen der vollkommenste, rhythmische Akkord dar, so wie im Choriambos (— ∪ ∪ —), wo die beiden idealen Glieder des Trochäen und Jamben in einander fließen, und nur scheinbar durch den Gegensatz des Trochäen und Jamben entzweyt sind, die realen Glieder aber durch die Vermittelung der idealen, die selbst den Schein des Realen an sich tragen, sich auf gleiche Weise entgegengesetzt, folglich auch sich wiederum gleichgesetzt werden.

§. 132.

Einfach, ruhig und in sich selbst harmonisch ist wegen des gleichen Verhältnisses des realen und idealen Elements zu einander die gleiche Taktart; strebend und leidenschaftlich hingegen, wegen des hervortretenden Idealen und der Differenz des Realen und Idealen, die ungleiche. Jene ist daher episch, diese lyrisch und dramatisch. Unter den ungleichen Taktarten ist wiederum die doppelte ($2:1$ oder $1:2$, der Trochäos und Jambos) einfacher, als der anderthalb Takt ($1\frac{1}{2}:1$, oder $3:2$, die paeonische Taktart) und die anderen noch zusammengesetzteren; daher diese vorzugsweise in
der

der lyrischen Poesie einheimisch sind; da hingegen der Jambos und Trochäos im Drama durch ihre harmonische Entfaltung zur Wesenheit und Realität zurückgebildet erscheinen.

§. 133.

Aus der Wahl und Anordnung wohlklingender und bedeutender Füße ohne feste Regeln entsteht der profaische Rhythmus, Numerus genannt; zum Sylbenmaafs aber wird eine regelmässige Wiederkehr der Füße erfordert, damit die Einheit des Bildungsgesetzes in der Vielheit des wechselnden Lebens wahrgenommen werde. Auch werden beym profaischen Numerus nicht die Füße geachtet, worein sich die Wörter künstlich theilen lassen; die Versfüße, da man die Rede nicht taktmässig misst, sondern bloss die, worein sich die Wörter von selbst theilen; die Wortfüße, und die sich in einem ganzen Wortumfange oder einer rhythmischen Periode darstellen; die Zeitfüße. Die profaische Rede darf demnach nicht versmässig, aber wohl versähnlich, d. h., rhythmisch seyn.

§. 134.

Die höhere Vereinigung der Versfüße oder Takte, die in ihrer Vielartigkeit nach den abwechselnden Wort- und Zeitfüßen doch ein im Ebenmaasse gehaltenes Steigen und Fallen darstellen, giebt das Versmaass (Metrum), welches durch die regelmässige Wiederkehr derselben Füße die Einheit zur Vielheit umbildet, so daß der Vers in der Harmonie der Vielheit und Einheit zur Form des frey bewegten, in sich selbst harmonischen, poetischen Lebens wird. Der Umfang eines Verses aber darf, wenn das harmonisch gegliederte Ganze in seinen Verhältnissen noch wahrnehmbar seyn soll, nicht wohl über 6 bis 8 zwey- oder drey sylbige Füße hinausgehen (Hexameter, jambischer Trimeter und Tetrameter, und trochaischer Tetrameter). In den ungleichförmigen Taktlauten aber, wo das Verhältniß der Hebung und Senkung des Tones in Rücksicht auf die Quantität ungleich ist, so daß der Fuß aus sich selbst herausgehen muß, um sich in der Entgegensetzung zu einem anderen Fuße gleich zu setzen und ein harmonisches Verhältniß zu erzeugen (daher auch die Jamben und Trochäen, υ — und — υ , nach Doppelfüßen oder Dipodien gemessen werden, so daß zwey Füße ein Maass oder

Metrum darstellen), wird auf gleiche Weise auch der Vers aus sich herausgehen, um sich in der Gleichheit mit einem andern Verse gleich zu setzen; und dies um so mehr, je mannichfaltiger er mit fremden Füßen wechselt. Die Wiederkehr derselben Füße und die Gleichheit des Verses stellt sich hier nicht in jedem einzelnen Gliede des Verses und im Verse selbst dar, sondern in der Zusammenfassung mehrerer Verse. Sonach entstehen da, wo die Wiederkehr der höheren Einheit oder des Grundrhythmus bis auf zwey oder mehrere Verse aufgeschoben wird, Strophen, von denen die einfachsten die sind, wo zweyerley Verse mit einander abwechseln. In grösseren Chor-Reigen aber, die aus einer Taktart in die andere übergehen, dauert die rhythmische Bewegung, wie sie anfang, bis zu einem neuen Uebergange fort, und diese wiederum bis zum nächsten. So wie aber der Vers nicht weniger, als zwey, und nicht wohl mehr, als sechs bis acht Füße zusammenfaßt, so kann auch die Strophe, die höhere Potenz des Verses, nicht weniger, als zwey Verse (wie das elegische Distichon, das den Uebergang macht zu den lyrischen Versmaassen), und nicht wohl mehr, als acht Verse oder Zeilen begreifen.

§. 135.

Die Verse von gleicher Taktart, wo ein gleichmäßiges Fortschreiten der Bewegung innerhalb des harmonischen Umfangs der einzelnen Glieder stattfindet, sind wegen ihrer gleichzeitigen, ruhigen Entfaltung plastischer Natur, d. h., objektiv und gleichsam im Raume bildend; daher sie der epischen Kunst angehören, wie der Hexameter. Die Verse von ungleicher Taktart hingegen, wo dieselben Füße nicht gleichzeitig verbunden sind, sondern im Fortgange der Verse erst wiederkehren, sind wegen der unterbrochenen Nacheinanderfolge der Füße musikalischer Natur, d. h., subjektiv und in der Zeit darstellend; deshalb auch der lyrischen Poesie zukommend.

§. 136.

Je öfterer nun die metrische Wiederkehr eintritt, desto freyer kann sie seyn in Verwechselung der Füße, der Längen und Kürzen, vorzüglich also in den gleichförmigen Versarten; je mehr sie aber umfaßt, desto weniger Abwechslung ist in ihr verstattet; wenn die abgemessenen Folgen der Rhythmen noch erkennbar bleiben sollen. Bey Verwechselung der

Füße aber darf nicht bloß auf die Zeiten gesehen werden, sonst könnte jede lange Sylbe in 2 kurze, so wie zwey kurze in eine lange aufgelöst werden; sondern vorzüglich darauf, daß der regelmäßige Gang des Rhythmus nicht zerstört werde. Jene Freyheit muß daher durch die Rücksicht auf die Hebung und Senkung des Tons, so wie auf den steigenden oder sinkenden Rhythmus beschränkt werden. Bey Versen von gleicher Taktart und einem ruhig fortschwebenden Rhythmus wird demnach die Vertauschung des herrschenden Fußes mit dem ihm entsprechenden von gleichem Rhythmus (des Daktylos also mit dem Spondeos, nicht Anapaestos oder Prokeleusmatiker) an allen Stellen erlaubt seyn. Bey Versen von ungleicher Taktart hingegen und einem entschieden steigenden oder fallenden Rhythmus wird, damit die Wirkung desselben nicht vernichtet werde, der Hauptfuß wenigstens in wechselnder Folge stehen müssen; und zwar in der trochäischen Dipodie im ersten Fuße ($- \upsilon | - \bar{\epsilon}$), in der jambischen aber, wo der erste Fuß mit andern, am liebsten mit dem Spondeos wechselt, um seine Heftigkeit zu mildern, in der zweyten Hälfte ($\bar{\upsilon} - | \upsilon -$).

§. 137.

So wie jeder einzelne Fuß, vorzüglich in den gleichen Taktarten, aus entgegengesetzten Gliedern besteht, so theilt sich auch jeder längere Vers in entgegengesetzte Glieder, die durch den Sinn und die Schlusfälle der Wörter bestimmt werden. Und da es überhaupt zur Schönheit des Versbaues gehört, daß die Wörter und Füße nicht zusammen fallen, sondern in freyen Bewegungen in einander spielen, so werden auch die gröfseren Abtheilungen der Verse meistens in die Mitte von Füßen oder metrischen Perioden gesetzt. Diese Einschnitte heißen Cäsuren, die theils unwandelbar sind, da wo sie zwey sich entgegengesetzte rhythmische Glieder verbinden, wie im Pentameter, theils veränderlich. Dem Anfange wird oft, um dem Verse bald mehr Kraft und Nachdruck, bald mehr Milde! und Sanftheit zu ertheilen, eine Vorschlagsfylbe, als Auftakt (*ἀνὰρχουσις*), vorgefetzt, der auch da, wo die Senkung des nächsten Fußes aus einer langen oder zwey kurzen Sylben besteht, ein zweyfylbiger, selten ein dreyfylbiger Fuß als Vorspiel (*ῥασις*) von unbestimmtem Takte seyn kann. Schliessen aber kann der Vers mit einem vollen Fuße (akatalektisch), mit der

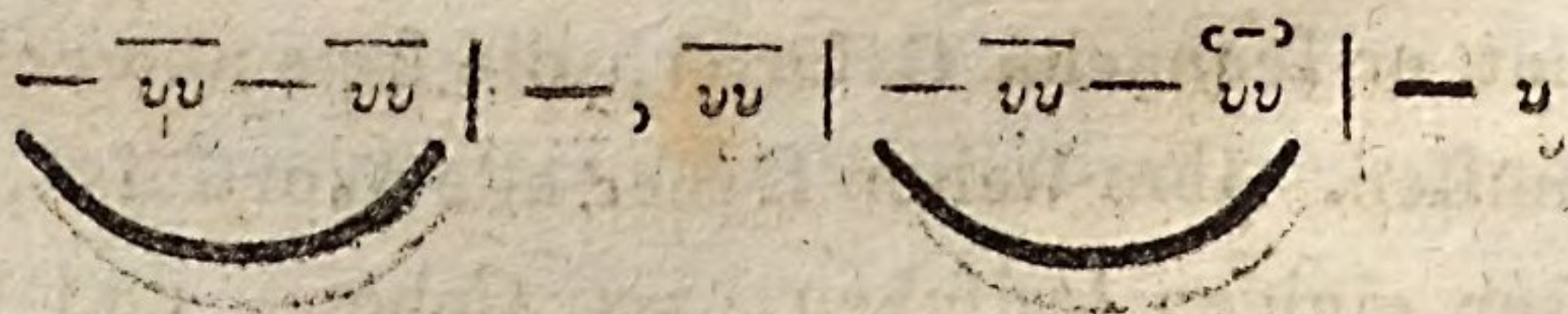
Hälfte eines Fusses (katalektisch) oder mit einem hinausgehenden Fußtheile (hyperkatalektisch). Ueberhaupt auch ist am Ende des Verses die Länge und Kürze der letzten Sylbe des Fusses unbestimmt, weil eine Pause darauf folgt, und sonach die letzte Sylbe mit keinen nachfolgenden gemessen wird.

§. 138.

Zu den vornehmsten gleichförmigen Versarten gehört der Hexameter, ein 6 füßiger, daktylischer Vers, der an allen Stellen statt des Daktylos den Spondeos aufnehmen kann, vor dem schließenden Spondeos oder Trochäos aber am meisten die geschwungene Bewegung des Daktylos liebt. Seine Hauptabschnitte, die männlich (—) oder weiblich (—v) sind, fallen in den dritten, in den vierten, bisweilen auch in den zweyten Takt; überhaupt aber hat er sechzehn Cäsuren, die stets abwechseln müssen. Ihm stehen ferner alle Wortfüße, ausser einigen lyrischen, zu Gebote, und seine vielartige Gröfse und Fülle erfordert einen steten Wechsel von leicht und schwer steigender, sanft fortsehwebender und kraftvoll hinströmender Bewegung. Unter den Wortfüßen aber

sind diese matt: — v und v — v, edel und männlich v —, vv —, vv —, — v —, — vv —, so wie v — —, vv — —, — — v, — — vv.

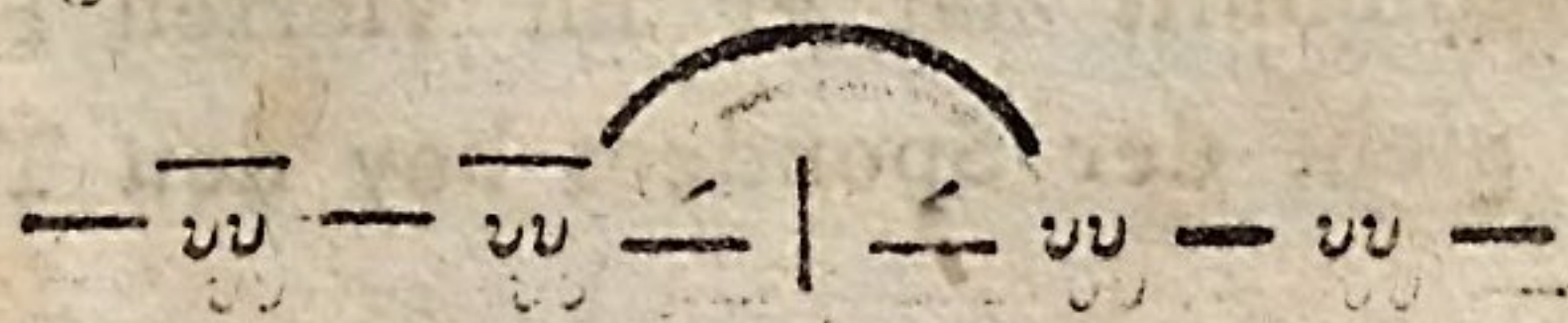
In der deutschen Nachbildung müssen der Trochäos und der weibliche Einschnitt im vierten Takte durchaus vermieden werden; denn beide rauben ihm seine eigenthümliche Gröfse und Vollendetheit. Uebrigens ist der ganze Umfang des Hexameters nach demselben Gesetze der Gleichheit und harmonischen Entfaltung gebildet, nach welchem jeder einzelne daktylische Fuß in zwey gleiche Glieder zerfällt. Sonach besteht er aus zwey Hauptgliedern, die im dritten Takte durch einen Fuß verbunden sind, in dessen Mitte sich die Cäsur am liebsten darstellt, gleich wie der Fuß selbst das Mittelglied der beiden daktylischen Glieder ist. Der sechste Fuß ist das Schlußglied. Seine Form ist also:



§. 139.

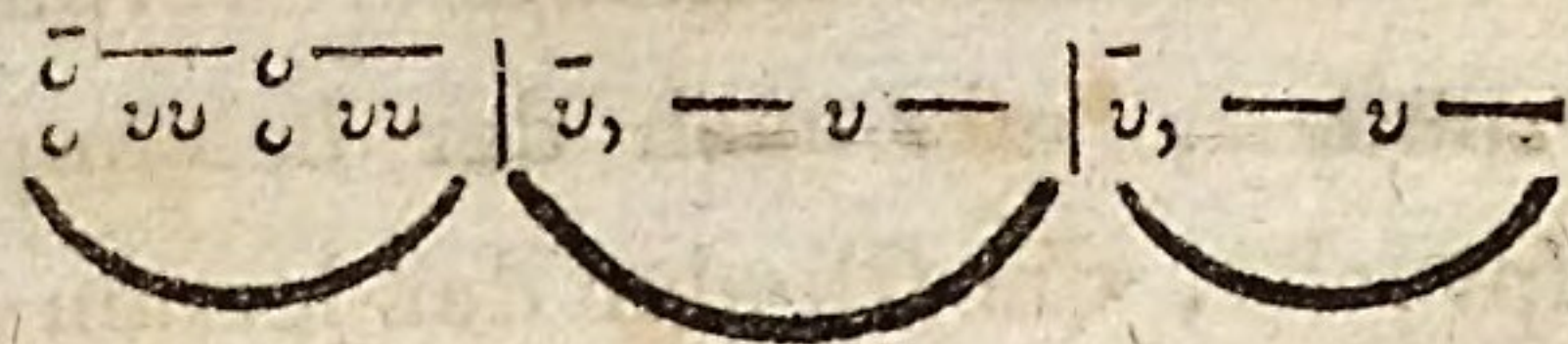
Den Uebergang vom Hexameter zu den ungleichförmigen, lyrischen Sylbenmaassen macht der elegische Pentameter, vermöge des Ge-

genfatzes und der Ungleichheit im Rhythmus. Denn er besteht aus zwey katalektischen, daktylischen und dreyfüßigen Hälften, die aber, um das entschiedene Steigen der ersten Hälfte, und den unmittelbar darauf folgenden Fall der zweyten Hälfte vernehmlich zu machen, durch den unwandelbaren Einschnitt in der Mitte der beiden Hälften und die daraus entstehende Pause aus einander fallen und rhythmisch sich entgegenstrebend sind, also scheinbar antispastisch. Darum müssen in der deutschen Nachbildung des Pentameters die Schlusssylbe der ersten und die Anfangssylbe der zweyten Hälfte entschieden lang und sich entgegengesetzt seyn. Weil er aber eigentlich daktylischer Natur ist, weshalb er auch mit dem Hexameter verbunden wird, so müssen, wie nach der Bekämpfung des Widerspruchs, die Glieder der letzten Hälfte in reinen Daktylen leicht hinschweben. Eben wegen der abbrechenden Hemmung des daktylischen Rhythmus und des entgegenstrebenden Steigens und Sinkens ist er elegischer Natur, den milden Widerstreit und die scheinbare Zerreißung des Gemüths in der rhythmischen Bewegung darstellend. Seine Form ist:



§. 140.

Die vornehmsten ungleichförmigen Versarten sind der Jambische Trimeter und der Trochäische Tetrameter. Jener ist ein sechsfüssiger, jambischer Vers, der nach Doppelfüßen (Dipodien) gemessen wird, und in der ersten (ungleichen, impar regio) Stelle jedes Doppelfusses sowohl einen Tribrachys, als einen Spondeos aufnimmt, in der letzten aber einen Jamben oder Tribrachys erfordert. Sein Hauptabschnitt ist im dritten Fusse, wodurch die Eile und Heftigkeit des Jamben, vorzüglich wenn der Einschnitt durch einen Spondeos gemacht wird, Ruhe und Würde empfängt, wie es der Tragödie angemessen ist. Sein Schema ist:



Der trochäische Tetrameter ist ein achtfüssiger, katalektischer Vers, der ebenfalls nach Doppelfüßen gemessen wird, und in der zweyten Stelle jedes Doppelfusses einen Tribrachys und Spondeos erlaubt, zuweilen auch in der ersten Stelle den Tribrachys aufnimmt. Den Hauptabschnitt hat er im vierten Fusse. Auch ihm giebt der Spondeos bey den Tragi-

kern Würde und kraftvollen Nachdruck. Sein Schema ist:

— u u u ¨ | — u — ¨, — u — ¨ | — u —

§. 141.

Die einfachste lyrische Versart, die ihre Gleichheit in der gleichen Entgegensetzung zweyer Füße, also in sich selbst hat, ist der Anakreontische Vers, aus zwey steigenden Jonikern bestehend, die mit entsprechenden Füßen auf das mannichfaltigste abwechseln;

u u — — | u u — ¨
 — — — | u u — —
 ¨ — u u | u u — —
 u u — u | — — —
 u — u — | u — —

Die einfachsten der strophischen, eigentlich lyrischen Versarten, sind die Alkäische und die Sapphische Strophe. Jene ist jambisch (männlich), und umfaßt vier Verse, von denen die beiden ersten aus einer hyperkatalektischen jambischen Dipodie, einem Daktylos und einer katalektischen trochäischen Dipodie bestehen, der dritte Vers aus zwey jambischen Dipodien, von denen die letzte hy-

perkatalektisch ist, und der vierte Vers aus zwey Daktylen und einer trochäischen Dipodie. Ihr Schema ist:

$$\begin{array}{ccccccc} \bar{v} & - & v & - & v, & | & - & vv & | & - & v & v \\ v & - & v & - & v, & | & - & vv & | & - & v & v \\ v & - & v & - & | & \bar{v} & - & v & - & \bar{v} \\ - & vv & - & vv & | & - & v & - & \bar{v} \end{array}$$

Der jambische Rhythmus, mit anderen Rhythmen abwechselnd, geht aus sich heraus, um sich durch den Gegensatz eines gleichen Verses zu erkennen, und stellt auf gleiche Weise im dritten und vierten Verse wiederum seine Elemente, in ihrer Besonderheit entfaltet, dar, also den vorherrschenden jambischen Rhythmus im dritten, und den logaödischen im vierten.

Die Sapphische Strophe ist trochäisch (weiblich), und besteht ebenfalls aus vier Versen, von denen die drey ersten zwey trochäische Dipodien enthalten, in deren Mitte ein Daktylos steht, der vierte Vers aber einen Daktylos und Trochäos darstellt. Der Einschnitt fällt gewöhnlich in das erste Glied des dritten Fußes, also des Daktylos. Ihr Schema ist:

— v — $\bar{v}$ | —, vv | — v — v
 — v — $\bar{v}$ | —, vv | — v — $\bar{v}$
 — v — $\bar{v}$ | —, vv | — v — $\bar{v}$
 — vv — $\bar{v}$.

Der Grundrhythmus ist der Trochäische, der durch den logaödischen unterbrochen wird, und demnach sich in einem zweyten Verse neu gebiehet; wegen der Gleichheit des logaödischen und trochäischen Rhythmus aber (denn beide sind sinkend) können die Elemente der Strophe nicht als verschieden sich entgegengesetzt werden; darum setzt sich der ganze Vers selbst im dritten Gliede dem abgeschiedenen, einfachen logaödischen entgegen, um seine Einheit mit ihm zu erkennen.

§. 142.

Das dem Rhythmus entgegengesetzte Princip der poetischen Sprache ist der Reim, dessen Wesen musikalisch ist. Denn so wie der vorwaltende Rhythmus in den kunstreich gebildeten Sylbenmaassen der objektiven (griechischen) Poesie die Regungen des poetischen Gemüths durch die gleichen Bewegungen der Rede objektiv darstellt: so offenbart sich dagegen im Reime, dem Gleichlaute der Töne

die Harmonie und die Wesenheit des Gemüths. Das tiefste Leben der Seele nemlich, das rein Geistige, verschmäh't selbst alle Form der Objektivität, also der rhythmischen Bewegung; und das unsichtbare Gemüth thut sich nur in Tönen kund, indem es in melodischen Wohl-laut überfließt. Das vom innigen Gefühle seiner selbst durchdrungene, in der Eintracht und Liebe seiner selbst lebende Gemüth kann sich demnach in der Poesie nur durch die unsichtbare, dem Gehöre, als dem inneren Sinne, allein wahrnehmbare Eintracht gleichklingender Töne offenbaren. Darum herrscht der Reim, die Harmonie der Töne, in der musikalischen (romantischen) Poesie so vor dem Rhythmus, daß durch ihn das Gedicht zu einem musikalischen, in tiefster Liebe verbundenen Ganzen wird. Das Wesen des Reimes ist deshalb mystisch und liebesspielend, das Wesen des Rhythmus aber rein poetisch und objektiv bildend.

§. 143.

Der Gleichlaut kann entweder bloß auf den Vokalen beruhen: *Assonanz* — eine Art des Reimes, welche, da sich in den Vokalen der Geist und das Gemüth der Sprache aus-

drückt, rein musikalisch ist; oder auf den Consonanten: Alliteration — die darum, weil sie die Aufmerksamkeit des Ohrs ausschliessend auf die Consonanten, das objektive Element der Sprache, richtet, weniger musikalisch ist; daher man sie vorzüglich in der nordischen Poesie findet; oder der Gleichlaut kann sich in der Mitte von beiden halten: eigentlicher Reim. Da ferner der Reim auf die betonte Sylbe fallen muss, um sich vernehmbar zu machen, der Accent aber nicht wohl über die dritte Sylbe vom Ende eines Wortes hinausgeht, wenn das Verhältniss der hochtonigen und tieftonigen Sylben noch erkennbar bleiben soll: so kann der Gleichlaut einsylbig (männlich), zweysylbig (weiblich) und auch dreysylbig (gleitend) seyn. Weil er aber, als das Vorwaltende in der musikalischen Poesie, eine vollkommene und ruhige Entfaltung seiner Bestandtheile erfordert, so behauptet er seine Stelle am liebsten am Schlusse der Verse, wo eine metrische Pause eintritt, und die Stimme durch nichts Nachfolgendes gedrängt wird. Da hingegen, wo er das Versmaass ganz unterjocht, so dass die Sylben, oder auch die Füße bloß gezählt werden, stellt er sich auch in der Mitte der Verse dar, in musikalischen Akkor-

den und reizenden Verschlingungen abwechselnd sich suchend und fliehend, sich fragend und antwortend: ein Sinnbild des Liebespielles im musikalisch bewegten Gemüthe.

§. 144.

Die Richtigkeit des Reimes vorausgesetzt, worüber nach der Natur der Sprachen bald strengere, bald weniger strenge Gesetze herrschen, besteht seine Schönheit in der Wahl bedeutender und wohltönender, besonders offener Vokale und leicht auszusprechender Consonanten. Unter den Reimarten selbst aber sind die weiblichen vorzüglich wohllautend, weil sie den Gleichlaut der betonten Sylbe in der nachfolgenden Kürze auf eine anmuthige, sanfte Weise verhallen lassen. So wie aber die regelmäßige Wiederkehr der herrschenden Füße in der rhythmischen Poesie die höheren Verbindungen der Füße, die Verse und Strophen bestimmt, so werden auch in der idealen Poesie nicht allein die Schlussfälle der Verse bezeichnet, sondern durch die vielartigen Verschlingungen des Reimes mehrere Verse zu einem Ganzen, einem Couplet oder einer Strophe, verbunden.

§. 145.

Durch diese Verschlingung der Reime, wodurch die Verse auf einander bezogen und zu Strophen verbunden werden, die Strophen selbst aber eine ruhige, innere Beständigkeit empfangen, wird der Reim eben zum Sinnbilde der absoluten Eintracht und Harmonie des Gemüths, so daß sich in ihm das innere Leben nicht objektiv, in harmonischen Bewegungen, wie im Rhythmus, der Form der Wesenheit, darstellt, sondern subjektiv, selbst als geistige Wesenheit, also musikalisch - plastisch abbildet. In der rein objektiven Kunst aber kann nur das Absolute, das real Gebildete, vollendet, d. h., als Wesenheit erscheinen, die Eigenheit und Idealität hingegen, als das negative Element der Wesenheit, nur als Negation der Wesenheit, folglich nur in der Form der Wesenheit, d. h., im Rhythmus sich offenbaren; in der idealen (romantischen Kunst) hingegen tritt die Eigenheit vor der Wesenheit so hervor, daß sie selbst die Form der Wesenheit, den Rhythmus als den Wechsel in der Zeit verschmäh't, und durch die harmonische Gleichzeitigkeit der Laute sich selbst, die Eigenheit, zur Wesenheit und Vollendetheit musikalisch - plastisch hinaufzubilden strebt. Der Reim

ist demnach ein der rein objektiven (griechischen) Kunst fremdartiges Element, welches aber der idealen (romantischen) Kunst die höchste Vollendung im Idealen ertheilt.

§. 146.

So wie in der Musik, da wo die Harmonie vorherrscht, der Rhythmus unterdrückt ist, so ist auch in derjenigen Poesie, wo der Reim vorwaltet, das Versmaafs, wo nicht ganz unterjocht, doch auf höchst einfache Füfse, auf Jamben und Trochäen beschränkt, ob sich gleich der Rhythmus und der Reim, beide in ganz einfachen Verhältnissen, mit einander vereinigen lassen. Der Rhythmus in seiner Ausgebildetheit nemlich würde, da er das Leben und die Vielheit des Gemüths in Zeitbewegungen objektiv entfaltet, der Reim hingegen die harmonische Einheit und Tiefe des Gemüths in verweilenden und gegenseitig sich bindenden Tönen offenbart, den Reim selbst vernichten und alle Bedeutung ihm rauben, so wie auch umgekehrt der Reim dem Rhythmus. Daher wählt sich der Reim die einfachsten Sylbenmaafse, die von Rhythmus beynahe entblöfst sind, am liebsten die 4 füsigen Trochäen für kürzere und die 5 füsigen Jamben für längere Gedichte, denen er

durch seine Verschlingungen Anmuth und geistige Harmonie ertheilt

§. 147.

Uebrigens herrscht in der musikalischen (romantischen und modernen) Poesie derselbe Gegensatz der epischen und lyrischen Versmaasse, wie in der plastischen (griechischen). Das epische Versmaass, wie die acht zeilige Stanze des südlich - romantischen Epos, und das freyere jambische, vierzeilige Versmaass der altdeutschen epischen Erzählungen, unterscheidet sich durch seine ruhige, gleichmässige Entfaltung von den lyrischen, veränderlichen und zusammengesetzteren Versmaassen. Denn dort ist alles wie zum magnetischen Gleichgewichte gebildet; hier aber bricht die freye, elektrische Kraft als veränderliche, differente Thätigkeit hervor. Die einfachsten lyrischen Versmaasse sind die, in denen sich der Reim und der Rhythmus ohne künstliche Verflechtung und Veränderung nach gleichförmigen Regeln vereinen, wie in der leichteren Liederpoesie. Je mehr aber der Rhythmus hervortritt, also das innere Leben sich objektiv darstellt, wie in den zum Theil den Alten nachgebildeten lyrischen Versarten, desto be-

schränkter und einfacher ist der Reim, wie in der objektiven (nordischen und deutschen) Lyrik; je weniger sich aber die Objektivität in freyen Bewegungen des Rhythmus darstellt, desto mehr tritt die Idealität des Inneren, in den künstlichen liebesspielenden Verschlingungen der Reime hervor, wie in der subjektiven, südlichen Poesie. Denn im Norden ist alles That, Kraft und Tugend, im Süden Gefühl, Empfindung und Wollust. Den Mangel des objektiven Lebens im Rhythmus ersetzt demnach hier der Reichthum des subjektiven im Reime. Darum sind in den lyrischen Versmaassen der südlich-romantischen Poesie die Reime so künstlich verknüpft und voll geistiger Harmonie, das Unendliche und Ewige nemlich auf ideal-reale Weise in geistiger Einheit und Liebe abbildend, da hingegen die lyrische Poesie, wo der Rhythmus vorherrscht, das Unendliche als ein real-ideales in freyer, lebendiger Bewegung darstellt. So strebt die ideale Poesie voll Sehnsucht, Liebe und heiliger Gluth nach plastischer Darstellung des Idealen in der Harmonie der Töne; denn das entzündete Gemüth findet nur Befriedigung im Beschauen der idealen Realität seines Verlangens; da hingegen die reale Poesie, die schon ursprünglich im Seyn und Anschauen ihres Gegenstandes wohnt, die Darstellung des Realen

als eines Idealen, d. h., Freyen, Lebendigen und in den Elementen seiner Besonderheit Veränderlichen sucht. Deshalb ist die Musik der griechischen Poesie so lebendig, beweglich, in den reichsten Melodien sich ergießend, in den freyesten Rhythmen gegliedert, die Musik der romantischen Poesie hingegen so ruhig, innig und voll tiefer Harmonie.

Formen der Poesie.

§. 148.

Die Poesie ist die Darstellung des absolut harmonischen Geistes; ihre Formen gehen daher aus den Elementen des Geistes selbst hervor. Der Geist ist die Absolutheit im Idealen, und als Absolutheit ist er absolute Eintracht zweyer Elemente, eines unendlichen, realen, des Anschauens, und eines endlichen, idealen, des Empfindens und Vorstellens. Beide sind ursprünglich eins und unabtrennlich, so daß der Geist der unendliche Begriff seines eigenen Wesens, die ungetheilte Vielheit und Einheit seiner selbst ist. Aber die Kunst kann, als Darstellung des absolut Gebildeten in der Besonderheit, auch die Absolutheit des Geistes

nur in der Besonderheit offenbaren, indem entweder das reale oder das ideale Element des Geistes aus der ungetheilten, absoluten Eintracht ihrer selbst als Besonderheit hervortritt: so daß entweder die Anschauung, die Vielheit, oder das Vorstellen und Empfinden, die Einheit, oder auch Beide in ihrer unmittelbaren und positiven Entgegensetzung dem Erzeugnisse des an sich unendlichen und überall seine Unendlichkeit offenbarenden Geistes eine besondere und individuelle Gestaltung geben.

§. 149.

Das Anschauen faßt ein unmittelbar gegebenes, objektives auf. — Der Ausdruck für alles schlechthin objektive und reale ist die Natur. Die Poesie aber, als Kunst des Geistes, kann nicht ein für uns bewußtloses Anschauen darstellen, sondern ein geistiges, bewußtes. Die Natur, der Gegenstand der realen Poesie, wird demnach geistige und menschliche Natur, ein aus dem Idealen, der Menschheit, real Gebildetes, d. h., Geschichte seyn. Denn gleichwie sich die Natur als Phänomen unseren Sinnen darstellt, rein objektiv im Raume, so auch fließt die Geschichte als geistige, aus dem Idealen erschaffene Natur, in der Zeit vor dem

inneren Sinn unsers Geistes vorüber; und der Geist, in der innern Anschauung sie ergreifend, entfaltet sie zum Raume, dadurch daß er sie als Harmonie in der Zeit zusammenfaßt. Die Darstellung einer Geschichte oder Begebenheit heißt Erzählung (*ἔπος*, lebendige Sage). Das Epos ist demnach die eine, in der Abfoluthheit des Geistes selbst gegründete Form der Poesie, und zwar das reale Element der Poesie, ganz in der Anschauung des real gebildeten Unendlichen lebend. Tritt aber das ideale Element, des Geistes, das Empfinden und Vorstellen vor dem Realen, der Anschauung, hervor; so daß der Dichter sein Vorstellen und Empfinden des Angesehenen, nicht seine Anschauung selbst darstellt, so steigt die Kunst in das Gemüth des Menschen herab, die Musik seines Inneren offenbarend in Tönen, die, als poetische, frey gebildete Töne, mit der Rede sich vermählen, also zum Gefange werden: lyrische Poesie, das ideale Element der Poesie. Anschauen und Vorstellen oder Empfinden aber stellen sich als die entzweyten Elemente eines Gesamnten, zu welchem sie in Wechselharmonie zurückzukehren trachten, im Handeln dar, wo das Ideale in das Reale und Objektive überzugehen strebt. Die dritte Form der Poesie also, wo Epos und Lyra, Vielheit und Einheit, sich entgegenge-

setzt sind, im Kampfe der Entgegensetzung
 aber ihre Eintracht erkennen und zur Allheit
 zurückfließen, ist die Darstellung einer Hand-
 lung, das Drama. Das Organ des Epos ist
 demnach Phantasie, das Organ der Lyra Em-
 pfindung, und das Organ des Drama Vernunft
 oder Totalität des Geistes. So stellen das Epos,
 die Lyra und das Drama die drey Formen des
 absoluten Geistes dar, und stehen zu einander in
 dem Verhältnisse, in welchem die Formen des
 Absoluten selbst gedacht werden müssen, nem-
 lich Religion, Poesie und Philosophie, die For-
 men des Unendlichen und Allgemeinen, des
 Endlichen und Besonderen, und des Zurückge-
 hens der Besonderheit in das Allgemeine: die
 drey ewigen Formen aller Bildung, die sich
 mit gleicher Nothwendigkeit auch in der Natur
 darstellen als Magnetismus (Religion der Na-
 tur), als Elektricität (Poesie der Natur) und
 als Proceß (Philosophie der Natur). Im
 Magnetismus ist alles in Einer Cohäsion begrif-
 fen, in Ein Ganzes verschlungen, so daß die
 Differenz nicht hervortritt. Darum ist der
 Magnetismus die Urform der Natur, als eines
 Ganzen; sein Wesen ist plastisch oder episch.
 In der Elektricität hingegen tritt die Besonder-
 heit als Differenz hervor, und zwar in sicht-
 barer Anschauung als Lichterscheinung; die

Form der Elektricität ist also die der Musik oder Poesie: das Hervortreten des Besonderen in objektiver Offenbarung. Im Prozesse endlich ringen die Gegensätze des Magnetismus und der Elektricität bis zur Durchdringung mit einander, und aus dieser Wechselbefruchtung und Wechselerkennntniß entspringt, ein beiden gemeinsames Produkt, das die Vielheit und Einheit, die Allgemeinheit und Besonderheit in sich begreift: die Idee, die Totalität, die real und ideal zugleich ist, real in der Anschauung (als Orchestik) und ideal im Geiste (als Poesie), real im Lichte und ideal im Feuer.

§. 150.

Wenn das Epos aus der Anschauung des Absoluten, als eines realgebildeten Unendlichen, oder der Vielheit entspringt, so ist es, da die Poesie an sich aus der Anschauung und Darstellung des Absoluten hervorblüht, die Urpoesie selbst, als solche die Mutter aller Kunstformen, die in sich selbst alle Gattungen der Poesie trägt, und aus welcher sie alle durch die Entfaltung der absoluten Eintracht der Kunst in ihre Besonderheiten entsprossen sind. In Beziehung auf die Poesie ist folglich das Epos die Religion der Poesie, gleich mit ihr

in der Gesamtheit und Allheit lebend. So wie demnach Homeros, der erste Epiker der Griechen, der Vater der griechischen Kunst, und Thales, der erste Realist, der Gründer der griechischen Philosophie war, so ist das Epos selbst die Urpoesie des Menschengeschlechts im Elemente der Religion: so gewiss als alles wahrhaft endliche nur Besonderheit eines höheren Ganzen ist, und sich aus diesem entwickelt hat; so gewiss, als der Mensch selbst aus einem real-unendlichen, göttlichen Leben, einem Paradiese hervorgegangen ist, und er diesen Zustand der unbewussten Seligkeit verlassen mußte, sobald er sich erkannte und seine Besonderheit der Allheit entgegensetzte. Denn erst in der Erkenntniß seiner selbst und der aus ihr erfolgenden Entgegensetzung des Endlichen und Unendlichen gab es ein Gutes und Böses für ihn; dann erst fing er an, als Mensch, als Besonderheit und ideelles Glied des Universums zu leben, in den Freuden und Schmerzen der Liebe (lyrisch), kämpfend im Guten und Bösen (dramatisch). So wie also das Epos die Einheit und den Realismus der Poesie bezeichnet, so ist es das ursprünglichste Sinnbild des realen und göttlichen Lebens, welches der Mensch als den dem irdischen Leben vorangegangenen Zustand der Se-

lichkeit sich denkt; denn ursprünglich findet er sich als ein aus der Allheit ausgeflossenes Wesen. Das Epos lebt darum in der Vergangenheit. Die Lyra hingegen ist ein Sinnbild des reinen Lebens in der Selbstheit und Idealität, und die lyrische Kunst, die aus der Eigenheit und dem Gemüthe des Menschen das Göttliche hervorbildet, ist die eigentliche Poesie, die freye, bewusste Erschaffung und Bildung des Unendlichen. Darum weilt sie am liebsten in der Gegenwart, in den Freuden und Schmerzen der Liebe, des Strebens der Idealität zum Realen und Göttlichen. Das Drama endlich ist das Zurückfließen der Gegenwart und Selbstheit in die Gesammtheit und Allheit, die, aus der Gegenwart sich erzeugend, Zukunft ist: das Sinnbild der Philosophie, die in der Erkenntniß des Endlichen und Unendlichen lebt und beide zur Eintracht wieder vermählt.

1) *Epos, als das objektive
Element der Poesie.*

§. 151.

Eine Geschichte, als harmonische Vielheit kann nur der reinste, objektivste Sinn wahrhaft anschauen als ein unendliches, realgebil-

detes Ganzes, weil alles Subjektive und Ideale die Realität und das selbstständige Leben des Unendlichen stört, und ihm eine fremdartige Einheit und Begrenztheit aufdringt, da das Unendliche an sich und in seiner Vollendetheit nur als ein real, durch sich selbst unmittelbar Gebildetes und in sich selbst Harmonisches anschaubar ist. Darum ist das Epos die schlechthin objektive und positive Form der Poesie, die eine gänzliche Reinheit von aller Selbstheit und Lyrik erfordert, weil auch das leiseste Hervortreten des Dichters, so wie jede lyrische Betrachtung und Ergießung, dem Ganzen selbst eine subjektive Stimmung giebt, und die Anschauung der Gesamtheit, als einer an sich und durch sich selbst gebildeten, in der harmonischen Unendlichkeit ihrer selbst lebenden nothwendig trübt. In der vollendeten, objektiven Darstellung des absolut und real Angeesehenen wird sich darum der Dichter selbst aller Theilnahme an den Begebenheiten enthalten, und seinen Gegenstand so rein von allem idealen und subjektiven Streben, in einer so in sich selbst harmonischen und vollendeten Begeisterung, folglich einer so besonnenen Ruhe darstellen, daß er wie ein höheres, rein anschauendes und leidenschaftloses Wesen über seinem Werke schwebt, über alle Theilnahme

erhaben, in der reinsten Anschauung des Unendlichen, als eines real gebildeten dachtend. Von keinem Gegenstande hingerissen, wird er alles das Kleinste, wie das Größeste, im vollendetsten Seyn offenbaren, mit gleicher Liebe bey allem verweilend, so dafs ihn nie das Vergangene wie gegenwärtig täuscht, noch auch seine Phantasie, durch einen besondern Gegenstand begeistert, und durch subjektive Neigung angezogen, als subjektive Begeisterung vor der rein objektiven Anschauung des Ganzen hervortritt.

§. 152.

Eine Vielheit aber, die rein objektiv und als poetische Vielheit in der vollendetsten Harmonie als ein unendliches Ganzes erscheinen soll, mufs als ein rein für sich selbst gebildetes und vom Idealen schlechthin unabhängiges dargestellt seyn, so dafs es, von allem Begriffe und aller Bestimmung des Denkens und Empfindens entfernt, nur durch sich selbst gesetzt und unmittelbar nach seinen eigenen Gesetzen entfaltet erscheint. Wenn nun dasjenige nothwendig heifst, was durch das reelle Denken gesetzt ist, dessen Grund und Ursache bestimmt gedacht wird, dasjenige aber zufällig erscheint, was ohne das Denken für sich und an sich selbst

besteht, so dass es den Grund seines Daseyns in sich selbst hat, und ohne Zuthun des Menschen, selbst ohne die Bestimmung des Denkens vorhanden ist: so ist die epische Welt, die durchaus in ihrer eigenen Harmonie lebt und als Sinnbild der absoluten Realität unmittelbar und schlechthin durch sich selbst gebildet erscheint; für den Beschauer zufällig, an sich aber als Sinnbild des Absoluten und Offenbarung des Göttlichen wunderbar; so wie alles Wahre und Vollendete, welches das Princip seines unendlichen Lebens in sich selbst hat, und in der unmittelbarsten Darstellung das Göttliche und Absolute wiederstrahlen lässt, so dass es über die Sphäre der menschlichen Begreiflichkeit hinausgeht, übermenschlich und übernatürlich, folglich göttlich und wunderbar erscheinen muss. So ist das Epos, als die reinste Offenbarung und Darstellung des Göttlichen in der absoluten Realität Wunder darstellend oder die Religion der Poesie, die Universalität der Kunst; und so wie keine Religion denkbar ist ohne den Glauben an das Universum und seine Offenbarungen, d. h., an Wunder, so sind auch im Epos die Wunder das Wesen der epischen Anschauung und Darstellung selbst. Darum muss seine Vielheit eine göttliche seyn, nicht eine menschliche oder bürgerliche, in

einem vernunftmäßigen Mechanismus sich entfaltende; denn das Epos ist, als die Synthesis der Poesie selbst, die Ungeschiedenheit und indifferente Einheit aller Dinge, das Zusammen- und Ineinanderwirken der Götter und Menschen, die Eintracht des Himmels und der Erde in welcher sich die Wunder des Alls aufschliessen.

§. 153.

Der Stoff des Epos muß daher an sich schon wunderbar und ein Sinnbild des Absoluten, also mythologisch seyn. Ohne Mythologie ist folglich kein Epos denkbar. Die Mythologie aber darf, wie überhaupt keine Mythologie als Volkspoesie nicht nach der Idee eines einzelnen Dichters gebildet, viel weniger bloß als gelehrte Sprache gebraucht werden, sondern sie muß, wenn nicht ganz als Volksglaube einheimisch, doch als allegorische Bezeichnungsart bekannt seyn, und für sich selbst lebendige Anschaulichkeit besitzen. Der Dichter nemlich, der die Anschauung eines in sich selbst und durch sich selbst beseelten und belebten Universums geben will, muß seine unendliche Welt durch sich selbst, also durch unendliche Wesen, d. h., Götter, gesetzt darstellen, so daß das Ganze nicht durch Ein We-

sen, noch viel weniger durch einen endlichen Begriff und mit Vernunftmäßigkeit bestimmt ist, sondern als Allheit durch alle, als Unendlichkeit durch unendliche Geister und Kräfte, welche die Anschauung, das real bildende und im Epos vorwaltende Princip, unmittelbar als reale Gestalt auffasst. Unendliche Wesen oder Götter also herrschen im Epos, und das Endliche, das bloß ideale Element des Epos, da die Realität in das Unendliche und Göttliche fällt, handelt nach ihrer Leitung, um das Göttliche als ein absolut Harmonisches, also in der Eintracht des Unendlichen und Endlichen lebendes, zu offenbaren. Das Ganze und Unendliche nemlich ist die Position des Göttlichen selbst, die Endlichkeit und Besonderheit aber die Negation, das negative Element und die Bedingung des Unendlichen; denn da das Göttliche als Unendliches nur in der Besonderheit selbst, als in seinen Werken erkannt werden kann, so machen sich die Götter selbst nur dadurch offenbar, daß sie auf die Menschen wirken. Das Menschliche demnach, so wie alles Endliche und Besondere, hat im Epos nur die Bestimmung, das Göttliche zu offenbaren; das Göttliche aber offenbart sich nur in dem, was, von der Freyheit und Vernunftmäßigkeit des Men-

Menschen unabhängig, unmittelbar aus dem Ganzen hervorbricht, und in seiner Nichtgesetztheit durch den menschlichen Verstand, also in seiner Unbegreiflichkeit einen höheren, göttlichen Ursprung verkündet. Die Götter handeln also als Götter durch Wunder auf die Menschen. So wie demnach das Epos von Religion ganz durchdrungen ist, so lebt es auch in den Wundern einer Fabelwelt, den Himmel der Urwelt, als der Allheit, aus welcher die Gegenwart ausgeflossen, aufschliessend.

§. 154.

Da der Stoff des Epos harmonische Fülle und Vielheit ist, so kann in ihm keine eigentliche, auf der freyen Kraft und Thätigkeit des Einzelnen beruhende Handlung stattfinden, weil dies ein Vorherrschen des Einzelnen und Endlichen voraussetzt, sondern nur ein durch das Ganze bedingtes Handeln, welches in Beziehung auf das Einzelne zufällig erscheint, also eine Begebenheit, ein Ebenthener, eine Verknüpfung von Ereignissen. Die Vielheit, als der Stoff des Epos, ist demnach eine Verkettung von einzelnen, an sich zufälligen Begebenheiten, die sich in schön harmonischer Fülle, in leichten und klaren Umrissen entfalten müssen. Und da

scharfe Begränzung nur im Endlichen, sich selbst bestimmenden stattfindet, so ist alles Endliche und Besondere im Epos nur ein scheinbar endliches und bestimmtes; denn durch seine zufällige, durch das Ganze gesetzte Bestimmtheit fließt es augenblicklich nach seiner Erscheinung in das Ganze über. Darum auch kann das Ganze keine durchgängige, organische Wechselbestimmung haben, wie das Drama, wo alles aus Einer Kraft fließt und aus ihr seine nothwendige Bestimmung empfängt, so wie auch keine künstlich verknüpfte Verwicklung und Auflösung, wo nichts verrückt werden dürfte, ohne das Ganze zu stören: sondern das Epos hat eine ewig wiederholte Verwicklung und Auflösung, so daß es in jedem Theile gleich gern verweilt, und ohne bestimmte Richtung, ohne ideales Streben, in einer gleichförmigen Linie fortfließt (ein Bild des Magnetismus). Das Epos hat daher eine bloß scheinbare Umgränzung, einen Umriss für die Phantasie; nicht einen vernunftmäßigen und als solchen nothwendig bestimmten. So unendlich und unbestimmt es also an sich ist, eben so unbestimmt und zufällig erscheint sein Anfang, eben so unbestimmt sein Ende. Und so wie alles wahrhaft im Ganzen lebt als ein harmonisches Glied der Gesammtheit, so auch erscheint der Held nicht als freyhandelnde und

bestimmende Einheit oder Selbstheit, sondern als Besonderheit des Ganzen, d. h., nach der Leitung der Götter handelnd, nicht nach einem selbst vorgeetzten Zwecke. Der Held ist demnach als die Einheit des Ganzen, das negative Element des Epos, durch welches die positive Vielheit erkannt wird, dadurch daß sie im Handeln auf die Einheit als ein sich selbst bestimmendes erscheint. Der Held, der ideelle Mittelpunkt des Ganzen ist folglich die Form und die Bestimmtheit der Anschauung des Unendlichen, welches ohne Einheit nur als leere Vielheit und formlose Unendlichkeit erscheinen würde. Denn die Vielheit wird dadurch erst zur realen, in sich selbst harmonischen, selbstgesetzten und absoluten Vielheit, daß sie eine Einheit als die Form und das Gesetz ihres Wesens in sich trägt, und sich als ein durch sich selbst bestimmtes darstellt.

§. 155.

Aus dem Wesen des Epos, welches auf der Gesamtheit der göttlichen und menschlichen Dinge, auf der Offenbarung des in sich selbst harmonischen Universums beruht, so daß das Endliche nur Besonderheit des Ganzen ist und als solche nicht vor der Ganzheit hervortritt,

folgt unmittelbar, daß im Epos kein Ideal stattfinden könne. Denn die idealische, zur Absolutheit gebildete Besonderheit kann nur eine absolute, durch sich selbst, also durch absolute Freyheit gesetzte seyn; das Idealische also, als das in seiner Besonderheit vollendet Gebildete kann nur da stattfinden, wo die Besonderheit in ihrer absoluten Eigenheit und Selbstbestimmung hervortritt, wie im Drama, nicht aber im Epos, wo alles Theil und Glied des Ganzen ist, so daß die Besonderheit in ihm durch die unmittelbare Beziehung auf die Gesammtheit und seine Verflochtenheit in das Ganze als Besonderheit wieder aufgehoben wird, und nur ideell, d. h., scheinbar ein eigenes, freyes Leben hat. Die Helden des Epos können daher nicht Ideale seyn, sondern mehr oder weniger sind sie nach der Harmonie des Ganzen beschränkt, um nicht die reine und freye Anschauung des unendlichen Gesammten, des Realen und der Wesenheit, zu trüben und von der Betrachtung des unendlichen Lebens zur Endlichkeit und Besonderheit zu wenden. So wie demnach das Epos in der reinsten, vollendetsten Gesammtheit der Poesie selbst lebt, als die Religion der Poesie, so daß in ihr, dem Universum, alle Keime der besonderen Kunstformen des Lyrischen und Dramatischen, liegen, die

sich erst späterhin, wenn die Kunst aus der Gesammtheit ihrer selbst herausgetreten ist, ein jedes Element in seiner eigenen Sphäre, zur idealischen Vollendung ausbilden: so auch schließt das Epos eigentliche, freye Handlungen aus, und duldet keine Ideale, die nur das Zeugniß sind einer kunstgebildeten Scheidung der menschlichen Natur, da hingegen der Epiker, nach dem Geiste seiner Poesie, in der reinen, ungetrennten Gesammtheit aller Dinge lebt.

§. 156.

Soll uns aber das Ganze das Sinnbild des absoluten Lebens darstellen, so darf die scharfe Begränzung des Einzelnen und die vollendete Selbstheit und Freyheit des Endlichen eben so wenig stattfinden, als eine strenge Vielheit, die das Endliche durchaus und entschieden beschränke, so daß sie sich als Gesetz darstelle; sondern beide müssen in einer freyen Wechselbestimmung zu einander stehen, und sich nur ideell entgegengesetzt, der Wesenheit aber nach Eins seyn. Die Menschenwelt demnach, das eine Element des Epos, das Princip der Endlichkeit und Besonderheit, ist nur ein scheinbar der Götterwelt, dem Realen und Unendlichen, entgegengesetztes; folglich trägt es

auch ein scheinbar freyes, in sich selbst harmonisches und für sich selbst gesetztes Leben in sich; von der andern Seite auch ist das Unendliche dem Endlichen nicht so absolut entgegengesetzt, daß es, als das Höhere und Mächtigere, zwingend und gesetzgebend das Endliche bestimmt; folglich handelt das Unendliche nicht unmittelbar als Unendliches und in seiner gesammten Macht auf das Endliche, sondern mittelbar, die Selbstheit des Endlichen anerkennend, und seine Freyheit nicht vernichtend, sich selbst also dadurch begränzend. Auch an sich schon kann das Unendliche als Unendliches auf das Endliche nur in der Selbstbegränzung seiner Unendlichkeit handeln; schon durch die Besonderheit, die es sich, wenigstens ideell, entgegengesetzt, folglich als von seiner Gesamtheit und Unendlichkeit ausgeschlossen betrachten muß, wird es begränzt, und sein Handeln selbst durch das Endliche, auf welches das Handeln gerichtet ist, bedingt. Darum erscheinen die Götter im Epos nothwendig begränzt und durch das Endliche bedingt, ob sie gleich eigentlich selbst das sich begränzende und bedingende sind, da sie sich mit Freyheit bestimmen, auf die Menschen so oder anders einzuwirken; wirken sie aber einmal auf sie ein, so legen sie sich selbst eine nothwendige

Fessel an, die Fessel und das Gesetz der Wechselbedingung und Wechselwirkung, die das Entgegenhandeln zweyer freyen Mächte möglich macht. Dies ist das höhere Verhängniß, an welches die Götter und Menschen auf gleiche Weise gebunden sind, das demnach über beiden schwebt, und selbst von der Macht der Götter unverletzbar ist: des Homeros Schicksal. Das wahre und göttliche Epos kann demnach nur bey einer Religion statthinden, die das Unendliche als real-Unendliches, und als Vielheit für die Anschauung setzt, wie die griechische Mythologie, nicht als ideal-Unendliches, als unendliche Einheit für die Idee, wie die christliche. Darum stieg das romantische Epos aus dem Göttlichen in das Zauberhafte und eigentlich Abentheuerliche, von Göttern zu Dämonen herab, unvermögend, das Göttliche als ein geistig-Unendliches erscheinen zu lassen,

§. 157.

Die Besonderheit demnach, die zum Handeln bestimmt werden soll, wird nicht unmittelbar vom Ganzen bestimmt und eigentlich gezwungen, sondern das Unendliche kann auf das Endliche, wenn es das Endliche als Selbstheit nicht geradezu aufheben will, nur mittelbar,

d. h., durch andere besondere Glieder, mit denen das Endliche zunächst in Verbindung steht, also nicht nöthigend, sondern veranlassend, verursachend handeln. Dadurch erlangt das Endliche den Schein des freybestimmten, in sich selbst harmonischen Lebens, denn für den Beschauer des Ganzen ist diese Freyheit nur eine ideale und eingebildete, so wie alles Endliche im Epos an sich nur Theil und Glied des Ganzen ist, demnach nur ideell dem Unendlichen entgegensteht. Auf diese Weise stellt sich im Ganzen und Einzelnen des Epos eine vollkommene Wechselwirkung dar, ein harmonisches, absolutes Leben, wo das Einzelne durch das Ganze und das Ganze durch das Einzelne bedingt erscheint, die Ganzheit folglich zugleich Besonderheit und die Besonderheit Ganzheit ist: so daß sich Alles aus Einem absoluten Keime harmonisch und wie von selbst entfaltet. Solche Vermittlungsglieder, wodurch das Unendliche auf das Endliche nur veranlassend, nicht gebietend wirkt, sind die so genannten Maschinen im Epos: die Götter senden Boten, machen auf irgend eine Weise, wie z. B. durch Wunder, dem Menschen ihren Willen, nicht als eigenen Befehl, sondern als Plan und Vorherbestimmung des Ganzen, kundbar, oder erregen auch unmittelbar einzelne Menschen, nach

ihrem Plane und Willen zu handeln, damit das Vorherbestimmte im Ganzen erfüllt werde.

§. 158.

Dadurch aber, daß alles Endliche als Glied des harmonischen Ganzen real in der Gesamtheit lebt, und nur ideell ein freybestimmtes Leben hat, erzeugt sich im Epos eine ruhige, besonnene Entfaltung des ebenmäßig und verweilend fortschreitenden Ganges der Begebenheiten. Da nemlich, wo das Göttliche als die Gesamtheit und Unendlichkeit vorwaltet, muß die Betrachtung und Darstellung nothwendig eben so in sich selbst vollendet und unendlich-harmonisch, wie das Göttliche selbst, also ruhig und besonnen seyn; denn eilende Thätigkeit und einseitiges, leidenschaftliches Streben findet nur im endlichen Leben Statt, im Epos aber lebt alles Endliche, als Theil des Ganzen, zugleich ein unendliches, göttliches Leben, und hat folglich unendliche Richtungen, d. h., keine endliche Tendenz. Alles Einzelne also, was zugleich für sich entfaltet und in seiner Wesenheit dargestellt wird, um seine ideelle Selbstheit zu offenbaren, nimmt als Glied eines Unendlichen, in sich selbst Harmo-

nischen, nothwendig diesen Charakter des Ganzen, göttliche Ruhe und Besonnenheit an, so daß selbst die Reden, in denen sich die innere Wesenheit der Handelnden für sich selbst und nach dem Geiste des Epos verweilend ausspricht, nicht leidenschaftlich und fortstrebend, wie im Drama, sondern ruhig und in sich selbst harmonisch seyn müssen. Auf gleiche Weise wird sich der Geist des Ganzen, in den einzelnsten Gliedern abspiegeln, wie in den Episoden, zu denen sich der ruhige Geist des objektiven Erzählers, der jeden Gegenstand zugleich um seiner selbst willen und in seiner realgebildeten Wesenheit darstellt; auch in den entscheidendsten Augenblicken abmüßigen kann, so daß auch die Episoden für sich gebildet und selbst gesetzt erscheinen; als Glieder des Ganzen aber müssen sie eine natürliche Veranlassung in der Gesammtheit der Begebenheiten haben, und dann mit einer leichten Verknüpfung in den Hauptfaden wieder zurücklaufen.

§. 159.

Die gränzenlose Allgemeinheit des Epos aber, nach welcher es in Allem mit gleicher Liebe verweilt, weil es in der Beschauung des Ganzen lebt,

so daß sich das fernste, wie das nächste, das höchste, wie das Gemeinste freundlich zu einander gefallen, und ein jedes, was es auch sey, da alles Glied des Ganzen, alles sich also gleich ist, sein eigenes, harmonisches Leben hat — macht die höchste Bildlichkeit und Anschaulichkeit der Darstellung nothwendig, damit ein jedes in seiner Wesenheit und für sich erscheine. Das Epos muß daher ganz Anschauung seyn, wenn es eine unendliche, lebendige, in seinen einzelnsten Gliedern noch wahrnehmbare Vielheit darstellen soll. Jeden Gegenstand demnach muß der Epiker für sich und nach seiner eigenen Realität schildern; außer der Hauptbestimmung also, die er im Zusammenhange der Begebenheiten hat, auch die Nebenbestimmungen seines Wesens entfalten, in Episoden und nebenausbildenden Beywörtern (Epitheten). Diese lebendige Anschaulichkeit erhöhen auch vorzüglich Gleichnisse, die gleichfalls für sich selbst entfaltet seyn müssen, so daß sie als erklärende Episoden erscheinen. Der Gleichnisse aber bedient sich der Epiker vorzüglich da, wo der Gegenstand, seiner Natur nach schnell fortfließend, eine ruhige Beschauung nicht zuläßt; und so hält der Dichter die Beschauung des Gegenstandes an, indem er ihn

durch ein Gleichniß anschaulich macht. Weil aber die Betrachtung am besten durch das der Geschichte und der Vergangenheit entgegengesetzte Element der Natur und der Wirklichkeit angehalten wird, und selbst auch durch die unmittelbarste Gegenwart die höchste Anschaulichkeit empfängt, so verweilen die Gleichnisse im Epos fast einzig in der Natur und im wirklichen Leben; denn ein Gleichniß ist nur dadurch ein Gleichniß, daß es zwey Verschiedenheiten gleich setzt, also zur Erklärung eines Gegenstandes Beyspiele von einem ihm Entgegengesetzten und Verschiedenen entlehnt.

§. 160.

Sowohl aber die Gleichnisse, als überhaupt Schilderungen bloß sinnlicher Handlungen, körperlicher Werkzeuge und Gegenstände, welche die allgemeine Umständlichkeit des Epos verlangt, müssen poetisch, d. h., lebendig und geistig aufgefaßt und dargestellt seyn. Denn des Todte und Ruhende um seiner selbst willen auszumahlen, das sogenannte Stilleben, ist an sich unpoetisch, und überdies dem Epos, in welchem das harmonische Leben des Abso-

luten in ruhiger, vollendeter Fortschreitung erscheinen soll, gänzlich zuwider.

§. 161.

Nach dem Wesen des Epos, das in Allgemeinheit und realer Unendlichkeit besteht, muß auch der Vortrag ganz univerfoll seyn, so daß er alle Formen der Sprache in sich aufnimmt. Darum finden wir im Homeros einen gehaltenen Gebrauch veralteter Ausdrücke, und eine Mischung aller Mundarten der hellenischen Sprache. Eben dieser Allgemeinheit wegen muß der Epiker alle rhetorische Ausschmückung und Uebertreibung vermeiden, die an sich schon der besonnenen, unendlichen Ruhe des Erzählers widerspricht, so wie auch eine einseitige Richtung auf Pracht und Würde, die den erforderlichen Umfang und die real-unendliche Fülle des Epos nothwendig beschränkt. Darum muß die Sprache an sich höchst indifferent, einfach und allseitig seyn, damit sie sich in die mannichfaltigsten Formen kleiden könne. Auch die Wortfügung und Stellung muß, so wie die Anordnung der Gegenstände selbst, so natürlich und faßlich, als möglich, seyn, damit sich alles in der unmittelbarsten Anschauung darstelle.

§. 162.

Das Epos ist gleichsam das Gleichgewicht, das reine Seyn des Göttlichen, ohne Streben und einseitiges Handeln nach einem Punkte hin (Jambe), oder von einem Punkte aus (Trochäos); sondern das Handeln und Leben des Göttlichen in sich selbst. Daher ist auch in ihm ein in allen seinen Theilen gleichmäßiges Versmaafs erforderlich, der Hexameter. Denn so wie das Epos ein in sich vollkommen gegliedertes Ganzes ist, so dafs jedes einzelne Glied wiederum nach dem Bildungsgesetze des Ganzen organisiert ist, so ist auch jedes Element des Hexameters, so wie der gesammte Vers, ruhig und sich selbst gleich fortfließend; denn er hat eine Länge, die den zwey folgenden Kürzen gleich ist (— ∪ ∪), deshalb er auch wegen seiner harmonischen Gegliedertheit Daktylos (der Finger) heifst. So entspricht die gleiche Taktart des Hexameters der Ruhe und dem harmonischen Ebenmaafse des Epos, sein zwischen Steigen und Fallen gleich gemessener Rhythmus der unbestimmten, universellen Richtung desselben, sein unererschöpflicher Wechsel dem Umfange, und seine leichten, immer verschiedenen Uebergänge aus einem Verse in den anderen der Grenzenlosigkeit und

unbestimmten Dauer des Epos. Demnach ist er ein Sinnbild der göttlichen Indifferenz des Realen und Idealen, der Natur und des Geistes, des positiven und negativen Faktors, des Unendlichen, und sein Wesen ist, wie der Geist des Epos, Religion.

§. 163.

Das romantische Epos, das Rittergedicht, unterscheidet sich nicht im Wesentlichen vom griechischen Epos, sondern nur darin, daß es einen romantischen Stoff nach dem Geiste der Romantik phantastisch behandelt. Sein Princip nemlich ist nicht rein-objective Schönheit, die sich als unendliche Harmonie des natürlich und real für sich selbst Gebildeten offenbart, sondern in der Construction des Ganzen, in der künstlich geordneten Verwirrung und dem ewigen, wunderbaren Wechsel von Scherz und Ernst, von Ironie und Enthusiasmus offenbart sich auf negative und mittelbare Weise die Eigenheit des Dichters, die überall als fröhliche, lachende Phantasie hindurch schimmert. Denn da, wo die Kunst aus dem Gemüth hervorbricht, nicht aus einer objectiven, harmonischen Anschauung, wie bey den Griechen; entspringt, wie kann selbst das Objective und

Reale, der geschichtliche Stoff des Epos, anders aufgefaßt und dargestellt werden, als so, daß das Gedicht als Poesie zugleich seinen subjektiven Ursprung im Gemüthe des Dichters offenbart? Im Epos aber soll das Reale als ein objektiv und durch sich selbst harmonisch Gebildetes erscheinen; demnach kann die Eigenheit des Dichters nicht unmittelbar hervortreten, sondern nur negativ und symbolisch sich andeuten, also nicht im Stoffe selbst, sondern nur in der Form, in der Construction des Ganzen, sich offenbaren. Die Eigenheit des Dichters aber steht im Widerspruche mit der Wesenheit des Stoffes, und da die Eigenheit nur in der Form und indirekt sich verkündet, so ist dieser Widerspruch selbst ein indirekter, in der Form des Ganzen sich offenbarender. Das Princip alles Widerspruchs des Idealen und Realen und des aus dem Widerspruche sich erzeugenden Strebens nach der Versöhnung des Idealen mit dem Realen ist die Liebe, der Grundstein der Romantik; und das Organ der Liebe, wodurch der Widerstreit des Idealen und Realen vermittelt wird, ist die Phantasie, die sich im Enthusiasmus, im Ueberfließen der Eigenheit und Besonderheit in die Wesenheit und

und Abfolutheit, also im Verſinken des endlichen Bewußtſeyns, poſitiv darſtellt, negativ aber, d. h., als bloß ſcheinbare Vernichtung des Endlichen ſich offenbart im Scherz und in der Ironie, in denen ſich die Elemente des göttlichen Lebens, das Endliche und Unendliche, als reines Spiel darſtellen, welches, wenn ſie unmittelbar an einander ſtoßen, und ſich gegenseitig entzünden, den Blitz des Lebens, den Witz, erzeugt. Dieſen Elementen der Liebe gemäß iſt auch die Form des romantiſchen Epos durchaus phantaſtiſch und liebedurchdrungen, also bald enthuſiaſtiſch, bald ſcherzend und ironiſch, ſo daß ſie ſelbſt zum Symbole des tieſten Gemüths und des höchſten phantaſtiſchen Strebens wird.

§. 164.

Innig übereinſtimmend mit dieſer inneren Form, als der geiſtigen Einheit des Ganzen, iſt ſelbſt der Stoff des romantiſchen Epos. Denn der abentheuerliche Stoff der Ritterwelt, die alterthümlichen Wundergeschichten der Vorzeit, die urſprünglich in dem Elemente einer rein ideellen, und zugleich phantaſtiſchen Religion, des Katholicismus, gedichtet waren, konnten

den Geist des Erzählers nicht anders, als selbst wunderbar und phantastisch stimmen, so daß die phantastische Form des Rittergedichts nicht allein Eigenheit des Dichters ist, sondern zugleich auch allgemeiner Geist der Ritterwelt und der Erzählungen aus dem mythischen Zeitalter der Religion und Liebe. So einzig in der Religion, und zwar den Elementen der christlichen Religion lebt auch das romantische Epos. Auch empfing es nach der Doppelheit und dem verschiedenen Geiste des südlichen und nördlichen Christenthums einen entgegengesetzten Charakter, einen mehr subjektiv - phantastischen und orientalisch - wunderbaren, in der südlichen Poesie, und einen positiven, schauerlich - erhabenen, oft rauhen im Norden.

§. 165.

Das allgemeine Versmaafs des romantischen Epos ist die Stanze, eine achtzeilige Versart, die aus fünffüßigen Jamben besteht. Die Reime sind in den ersten sechs Versen in einander verschlungen, die zwey letzten Verse aber reimen sich unmittelbar auf einander: ein Sinnbild des in spielenden Gegensätzen sich ergießenden Lebens, das aber nach seiner Entfaltung sich selbst wieder sucht, folglich in sich selbst

zurückkehrt. In der Stanze, als einem epischen Versmaalse, ist demnach die harmonisch sich entfaltende Vielheit, so wie im Hexameter der reiche, mannichfaltige Umfang, vorherrschend, und die Einheit erscheint nur als die ideale Form des Ganzen, als der innere Geist des harmonisch und real als Vielheit Gebildeten.

§. 166.

Das Epos aber kann die absolute, harmonische Vielheit entweder rein objektiv als real-gebildete Wesenheit darstellen, so daß die Eigenheit und Subjektivität des Dichters nicht hervortritt und seine individuelle Stimmung offenbart: reines oder objektives Epos; oder die Eigenheit des Dichters tritt, da sie nicht unmittelbar erscheinen kann, weil im Epos die Realität der Wesenheit vorwaltet, mittelbar und negativ, d. h., in der Form des Ganzen und der Behandlung der Begebenheiten hervor, so also, daß die Freyheit und Eigenheit, die subjektive Stimmung und Betrachtungsweise des Dichters die Objektivität des real-gebildeten Ganzen aufhebt, und ihm einen nach seiner Eigenheit und freyen Stimmung gebildeten,

also einen humoristischen Charakter ertheilt, folglich die objektive Vielheit durch die Subjektivität komisch umbildet. Dieses zweyte, subjektive Element der epischen Dichtungsart ist das komische Epos, welches auf der Trennung des Stoffes und der Form, die im objektiven Epos harmonisch verbunden sind und sich wechselseitig bedingen, also auf einer willkürlichen Verknüpfung beider und einer freyen Behandlung und Umbildung in das Lauge und Komische beruht. Sein Wesen also ist die scherzhafte Anwendung einer Form auf einen mit ihr contrastirenden Stoff, d. h., Parodie. Die Objektivität offenbart sich nemlich in der realen Eintracht des Unendlichen und Endlichen, die Subjektivität aber, da wo sie nicht bloß als Geist des Ganzen, wie im romantischen Epos, waltet, sondern in ihrer Eigenheit hervortritt, zeigt sich als Differenz und Entgegensetzung gegen das Reale, als den Stoff. Hierdurch verkündet sich das freye, unendliche Leben des Geistes, welcher alles Positive durch seine willkührliche und humoristische Auffassung des Gegenstandes in Scherz und Spiel auflöst und dadurch vernichtet, daß er es als Ungereimtheit und Widerspruch, also lächerlich darstellt.

§. 167.

Den Uebergang vom Epos zum lyrischen Gedichte machen in der griechischen Poesie die Hymnen, Lobgefänge auf die Götter und ihre Thaten, in denen eine rein epische und ruhige Entfaltung herrscht, die allein durch die indirecte Beziehung auf die Empfindung oder Idee des Dichters, von welcher das Ganze ausgefloffen ist, einen subjektiven Anstrich empfängt. Vom romantischen Epos aber zur lyrischen Poesie machen die Romanzen, eigentlich Volkslieder, den Uebergang, die eine wunderbare Begebenheit darstellen, aber mit einer das Ganze eigens beseelenden Empfindung und in einem nationalen Ton. Die Romanze stellt demnach eine Reihe epischer Momente dar, welche durch die religiöse Stimmung des Ganzen zur Einheit verknüpft sind. Das Epische oder Erzählende ist folglich in ihr vorwaltend, und das Lyrische schimmert nur hindurch, oder liegt ideell im Gemüth des Ganzen verborgen, in jedem Tone aber unsichtbar-hörbar. Diese Verbindung des Epischen und Lyrischen drückt sich auch in der Form der Romanze aus; das Lyrische nemlich in den Strophen, die eine Harmonie von mehreren Versen sind, das Epische aber in der steten Wiederkehr dersel-

ben Strophen. Der Einfachheit und Natürlichkeit einer epischen Volkserzählung gemäß lieben die Romanzen das einfachste und schlichteste Sylbenmaafs.

2) *Lyra, als das subjektive Element der Poesie.*

§. 168.

Das **Lyrische Gedicht**, von der musikalischen Begleitung der griechischen Leyer so genannt, weil sich das begeisterte, unsichtbare Gemüth nur in hörbaren Tonbewegungen, also im Gesang und musikalisch kund thut, ist die Darstellung des harmonischen Gemüths im Elemente einer bestimmten Empfindung, als der Form und Einheit, wodurch die Vielheit und das unendliche Leben des Gemüths begrenzt wird und sich in begeisterter Selbstbeschauung ausspricht. Die Einheit aber, als das subjektive Element der Wesenheit, ist Eigenheit und Selbstheit. Sonach erfordert das lyrische Gedicht den musikalischen, in Wohllaut und Gesang sich ergießenden Ausdruck harmonisch gebildeter, d. h., schöner Eigenthümlichkeit. Diejenigen Empfin-

dungen und Leidenschaften demnach, welche aller Harmonie und Schönheit des Gemüths widerstreben, weil in ihren Dissonanzen keine Auflösung in vollständige Harmonie möglich ist, ohne die Empfindungen selbst zu vernichten, als neidischer Haß, Aerger, deren Wesen selbst Differenz und Feindschaft ist, ohne die Liebe zum Urgrunde ihrer Zwieträchtigkeit zu haben, sind von der lyrischen Darstellung ausgeschlossen.

In der lyrischen Poesie steigt die Kunst in das Gemüth des Menschen selbst herab, und lebt als Poesie der Poesie in demjenigen Elemente, welches an sich schon als vollendete Besonderheit ein Gleichniß des Absoluten ist. So ist die Lyra die rein-menschliche Kunst, die das Menschliche in seiner Gottähnlichkeit offenbart, da hingegen die epische Kunst die göttliche Poesie ist, weil sie das rein-Göttliche, das Göttliche im Göttlichen, in seiner Universalität darstellt.

§. 169.

Die Empfindung, welche im lyrischen Gedichte offenbart werden soll, muß als

die Einheit in der vollendet gebildeten Vielheit oder Gesamtheit erscheinen, als die Form des absoluten, inneren Lebens. Empfindung an sich aber ist Begränzttheit der Vielheit, die Anschfindung der Bestimmtheit, gegen welche die Gesamtheit des Gemüths die Bestimmbarkeit und Möglichkeit ist. Sonach lebt die Empfindung als Begränzttheit des Unbestimmten und Möglichen ganz in der Wirklichkeit und kann die Gesamtheit des Gemüths nur idealisch und negativ offenbaren. Als wirkliche Begränzttheit des Gemüths kann sie ferner nur unmittelbar und gegenwärtig erscheinen, nicht mittelbar und vergangen. Deshalb kann sie auch nicht beschrieben oder geschildert werden, ausser da, wo der Zustand wehmüthiger Betrachtung eintritt, und die Empfindung sich selbst als Empfindung, folglich als vorübergegangene Empfindung beschaut. Denn in sich selbst hat die Empfindung, als das reine Leben des Gemüths im Wechsel der Begränzungsmomente, der inneren Regungen, nichts Beharrliches; ihre Realität ist daher eine unmittelbar empfundene und gegenwärtige. Objektivität also erlangt sie entweder nur durch die Reflexion, wodurch sie zu einem vergangenen, gleichsam äusseren und entfernten wird, oder durch

die Beziehung auf das Empfundene, das Reale, als dasjenige, dessen Ideales oder innerliche Wahrnehmung sie ist; und diese subjektive Objektivität ertheilt ihr der objektiv - subjektive Ausdruck der Poesie, die Sprache. Alle Empfindung an sich nemlich ist als reine Innerlichkeit schweigend und in sich verschlossen; soll sie sich äußerlich darstellen oder offenbaren, so kann sie nur durch die Beziehung auf ein Objektives objektive Bedeutung erhalten. Sie muß also dasjenige, das die Begränzttheit und Affection des Gemüths erzeugt, als ein für sich äußerliches und reales zugleich mit der Offenbarung ihrer Leidenschaftlichkeit und Erregtheit in Tönen andeuten oder durch die Sprache bezeichnen; denn die Tonsprache, d. h., die Melodie und der Gesang, geht nicht aus ihrer Innerlichkeit und Leidenschaftlichkeit zum Freyen, sich von sich selbst losreisenden Sätzen eines Objektiven über, wie die artikulierte, durch ihre Selbstleiblichkeit zugleich ein Leibliches schaffende und setzende Sprache. Darum erlangt die Musik durch die Verbindung mit der lyrischen Poesie äußere Gestaltung und objektive Bedeutung.

§. 170.

Im lyrischen Gedichte, welches die Abсолютheit des Gemüths offenbart, also die Abсолютheit in der Eigenheit, muß die Eigenheit das schlechthin herrschende Princip seyn. Alles wird folglich durch diese Eigenheit und Empfindung, die sich im Gegensatze gegen ein Aeulseres als Freyheit darstellt, also durch die Subjektivität des Dichters bestimmt seyn. Die lyrische Einheit besteht demnach in einem herrschenden Tone, in einer vorwaltenden Stimmung, welcher sich die anderen Empfindungen und Regungen des Gemüths auf das innigste anschließen, als Sprößlinge Eines Keimes; denn der Gegensatz des gesammten Gemüths und der einen vorherrschenden, erregten Empfindung ist ein Liebesringen des Gemüths zur Einheit seiner selbst, indem die Fülle des innern Lebens die vorwaltende Empfindung, als die Einheit und Bestimmtheit des Gemüths, durchdringt und durchbebt, und hinwiederum die Empfindung nicht mit Nothwendigkeit bestimmende und zwingende Einheit oder Gesetz ist, sondern die freye Form und Bestimmtheit in der lebendigen Harmonie des Inneren, die Vielheit bestimmend und selbst von der Vielheit wiederum bestimmt.

§. 171.

So wie demnach die Subjektivität des Dichters und der vorherrschenden Empfindung des Gemüths die innere und äussere Welt des lyrischen Gedichts bestimmt und gestimmt ist, weil der Epiker ursprünglich nur in seiner Eigenheit lebt, und alles Aeusserliche nur durch das Element seines Gemüths auffasst: so ist auch die Darstellung und der Ausdruck des lyrischen Dichters subjektiv und nach seiner Eigenheit frey gebildet, so dass die Sprache über die gewöhnlichen Formen und Gesetze am weitesten hinaus geht. Daher erlaubt sich die lyrische Sprache die ungewöhnlichsten Wörter und Wendungen, kühne Sprünge und Auslassungen, verwickelte Wortfügungen und Stellungen; daher entspringt die scheinbare Unordnung, das Dunkle und Verflochtene der Ode, das aller realen Gebildetheit und objektiven Klarheit entgegenstrebt. Auch ist die lyrische Begeisterung die höchste, weil sie aus der eigensten, freyesten Kraft des Menschen entspringt, und ihr Wesen Erhabenheit ist, d. h., Erhebung des Menschlichen zum Absoluten, Emporstrebung zum Unendlichen. Darum ist der lyrische Schwung so hochfliegend im Gefühle seiner angeregten Kraft, und so

kühn-energisch im Bewußtseyn seines unendlichen Strebens. Ganz wesentlich also unterscheidet sich die lyrische Sprache von der epischen in der kräftigen Gedrängtheit und unendlichen Intensität, in welcher sie ihre Gefühle und Ideen ausspricht, so daß sie ihre Betrachtungen oft als absolute Gebote und erhabene Gemeinprüche hinstellt, da hingegen die epische das objektiv-Unendliche, in der Anschauung lebende, in ruhiger, gleichsam räumlicher Entfaltung vorträgt. Denn die Idee ist Einheit, die Anschauung aber lebt in der Ganzheit und Vielheit; jene ist Kraft und Thätigkeit, diese aber bezieht sich auf ein Seyendes, real Gebildetes.

§. 172.

Je mehr aber der lyrische Dichter in sich selbst unendlich frey und energisch ist, um so mehr muß er sich im Gegentheil nothwendig von aussen beschränken, damit sich nicht seine Eigenheit und Kraft in der indifferenten Unbestimmtheit und Allgemeinheit der epischen Sprache verliere. Denn so wie das Wesen und die Schönheit der lyrischen Poesie auf der frey gebildeten und absoluten Eigenheit des Dichters beruht, so ist auch seine Sprache eigens gebildet und auf einen selbstgesetzten Umfang

beschränkt. Darum trägt alle lyrische Poesie auch in der Sprache ein individuelles, und als Volkspoesie, ein nationelles Colorit, so daß selbst in einem Volke, dessen verschiedene Stämme durch eigene Bildung sich unterscheiden, ein jeder seinen eigenen Geist und Charakter in der Lyrik abdrückt. So ist die Freyheit in ihrer abgezogenen Selbstbildung zugleich Selbstbeschränkung.

§. 173.

So eigens gebildet und individuell nun der Charakter und die Sprache eines lyrischen Gedichts ist, so sind auch die Versmaasse in der lyrischen Poesie höchst frey und eigens gebildet, und wegen der unendlichen Verschiedenheit der Stimmungen und Empfindungen, so wie auch der Eigenheit des Dichters, höchst verschieden und mannichfaltig, da hingegen das Versmaass des Epos wegen der einfachen, ruhigen Beschreibung, die in ihm waltet, das einfachste und anscheinend unveränderlichste ist. Auch sind die Rhythmen und Verse im lyrischen Gedichte auf das mannichfaltigste mit einander verbunden und in steter Veränderlichkeit schwebend, weil sich das rege, wechselnde Leben des Gemüths, so wie in der Musik nur durch die Bewegungen des Rhythmus, so

auch in der lyrischen Poesie nur durch den freyen Reichthum und Wechsel von Füßen und Versen in mannichfaltiger Taktart offenbaren kann. Darum tritt das Beharrliche im Versmaasse zurück, und die Wiederkehr derselben Füße ist nicht so faßlich und auf einander folgend, wie im epischen Versmaasse. Von der andern Seite aber ist wegen des bestimmten Charakters und der individuellen Stimmung des Ganzen das Gesetz der rhythmischen Bewegungen desto strenger, und erlaubt nur wenige Abweichungen. Je freyer und veränderlicher also das Versmaass von aussen ist, desto gebundener und bestimmter ist es in sich selbst; seine Unendlichkeit ist nach aussen gekehrt, aber seine Begränztheit trägt es in sich selbst; da hingegen das epische Versmaass von aussen einfach und gebunden ist, eine desto grössere Fülle und Abwechslung aber in sich selbst hat. Im Epos nemlich ist die Einheit indifferente Einheit, d. h., eine Einheit, die ihre Vielheit in sich selbst hat, aber im Lyrischen ist die Einheit different, also eine Einheit, die ihre Vielheit ausser sich hat.

§. 174.

Die Empfindung oder erregte Innerlichkeit und Eigenheit kann entweder unmittelbar und

positiv dargestellt werden, oder mittelbar und negativ, so daß der Dichter nur seine eigene Betrachtungen über seine Empfindungen und Rührungen ausspricht. Demnach zerfällt die lyrische Poesie in gleiche Elemente mit der Musik. Denn die rein positive Darstellung der Empfindung ist die Ode, (der reine Gesang, die Melodie, im Elemente des Rhythmus) die sich bey den Griechen mit Tanz verbunden zum großen, feyerlichen Chorgesange erweiterte. Die Darstellung der Betrachtungen über die Empfindung aber, wo die Empfindung als ein Gemüthszustand für die Beschauung Beharrlichkeit empfängt, ist der subjektive, bald wehmüthige, bald in Selbstbeschaulichkeit sich erfreuende Gesang, die Elegie, der Harmonie vergleichbar, welche ebenfalls das Gemüth in seiner Wesenheit und Tiefe als Beharrlichkeit offenbart.

§. 175.

Die Ode ist rein musikalisch; darum ist auch in ihr der Rhythmus als die Form des harmonischen Lebens der Empfindungen vorherrschend. So stellt sich in den Strophen der Ode der Kreislauf der Empfindungen in harmonischem Wechsel dar, der, sich immer wiederholend, immer wieder in sich selbst zurück-

kehrt. Und so wie eine jede Strophe die einzelnen Verse, aus denen sie besteht, zu einem nach einander, also ideell und in der Zeit fortfließenden Ganzen vereint, so sind die Strophen zusammen genommen wieder ein innigst und eigenst verflochtener Kranz. Die Ode hat aber in sich selbst wiederum einen Gegensatz, in sofern sie entweder eine aufregende, männliche Empfindung und Gemüthskraft darstellt (jambische Ode), oder eine besänftigende, weich sich ergießende, weibliche (trochäische Ode). Die Elegie hingegen neigt sich vermöge der Besonnenheit in der Selbstbetrachtung und Selbstbeschauung zum Epischen hin; und sie, die in der Beschauung und Reflexion auf ein Ideales lebt, geht gern in die Vergangenheit zurück, um durch die Verweilung in der Vorzeit ihre Gefühle und Gedanken zu ruhiger Beschaulichkeit zu bringen. Darum ist auch ihr Versmaafs episch, und in der alten Poesie daktylisch, aus einem Hexameter und Pentameter bestehend, so dafs sich im Hexameter die harmonische, ruhige Entfaltung des Gemüths abspiegelt, in der beinahe antispastischen Hemmung und Abbrechung des Pentameters aber der Widerstreit des Gemüths und der ruhige, sanfte Schmerz des Innern als wehmüthige

thige Klage verkündet. Von der Elegie unterscheidet sich die Heroide dadurch, daß sie ein Sendschreiben ist.

§. 176.

Wenn die Empfindung nicht das gesammte, absolute Gemüth ergreift und in eigentliche Begeisterung versetzt, so daß die Beziehung auf ein Objectives oder ein Gedanke als solcher vorherrschend ist; so entstehen die leichteren lyrischen Gedichte, in denen sich entweder die Empfindung über einen Gegenstand als Empfindung oder Gedanke ausdrückt: Lieder, oder als Verstandesreflexion und Einfall, oft auch als Witz: Epigramme. Die Lieder also nähern sich den Oden oder sind kleinere Oden, in sofern sich in ihnen die Empfindung als solche, also positiv ausspricht, aber ohne lyrische Begeisterung; die Epigramme aber sind kleinere Elegieen, da sich in ihnen die Empfindung als selbstbewußte Empfindung, d. h., als Reflexion mit Beziehung auf ein Aeußeres darstellt.

§. 177.

In der romantischen an sich schon subjectiven Poesie entspricht der Ode die Canzone,

die aber, nach dem Wesen der Romantik, die Empfindung und Idee nicht rein objektiv und positiv darstellt, sondern subjektiv als inneres Leben des Gemüths im Elemente der Liebe offenbart, so daß die Canzone einem musikalischen Selbstgespräche vergleichbar ist. Auch liebt sie, dem mystischen Geiste des Romantischen gemäß, wunderbare Visionen und Allegorieen. Sie hat ferner lange Strophen, weibliche Schlüsse der Verse und vielfach verschlungene Reime. Ihr Charakter ist demnach unendliches Streben und ein ächt sentimentales Liebespiel. Das subjektive Element der romantischen Lyrik, in welchem sich die Empfindung nur negativ darstellt, ist die Ballade, die sich des Geschichtlichen nur zum Behufe der Empfindung bedient, also elegischer Natur ist wegen der ruhigen Betrachtung und besonnenen Verweilung in der Vergangenheit. Auch ihre Form ist wegen der steten Wiederkehr der Strophen episch. Die eigentlichen Lieder in der romantischen Poesie sind das Madrigal, Triolet, Rondeau u. a.: leichte und sinnreiche Spiele der Empfindung oder auch des Verstandes. Dem Epigramme aber ist vergleichbar das Sonnet, dessen Charakter, so wie der des Epigrammes, bald mehr elegisch, bald mehr satyrisch ist, je nachdem es eine Empfin-

dung oder eine Verstandesreflexion darstellt. Als kleinere Elegie ist es durch die symmetrische Gebundenheit seiner Form ganz dazu geeignet, eine romantische Gemüthsregung als inneres, sich selbst beschauendes Leben und als harmonisches Spiel der Liebe auszusprechen, so wie es sich auch durch den Gegensatz der sechs letzten Verse, die in ihrer Einheit durch den Reim die Antistrophe zur Strophe in den acht ersten Versen darstellen, zum modernen Charakter des Epigramms hinneigt.

§. 178.

Als eigene Gattung der reinsten lyrischen Poesie sind die Minnelieder zu betrachten, in denen die Lyrik ganz in Musik ergossen ist, und sowohl in Sprache, als in Charakter das regste Leben des Inneren auf die unmittelbarste und kindlich-einfachste Weise mit der innigsten Wahrheit offenbart ist, ohne daß sich die Empfindung in objektive Schönheit, wie in der antiken Poesie, oder subjektiv in Geist verwandelt hat, wie im metaphysischen Phantasiren der Romantik. Und so wie die Minnelieder in der Mitte zwischen der antiken und der romantischen Poesie stehen, nach dem Charakter der altdeutschen Poesie, so auch bezeichnen sie die

Indifferenz der Ode und der Elegie, gleichwie in der griechischen Poesie die attisch-dithyrambische Lyrik die Indifferenz der objektiven und subjektiven, der Ode und der Elegie, darstellt, weil sich in ihr das Gemüth in seiner unendlichen Begeisterung und Erhebung als reine Unendlichkeit offenbarte, von welcher die Empfindung selbst, als die Begränzttheit und Besonnenheit des Gemüths, fortgerissen das endliche Bewußtseyn überflog. Für den Griechen war die Lyrik aller Lyrik und das Princip der Poesie selbst das gotttrunkene Leben in einer unendlichen Anschauung oder Idee, für den Deutschen ist es das reine, edle Gemüth.

3) *Drama, als Einheit des Epos und der Lyra.*

§. 179.

So wie das Drama die beiden sich entgegengesetzten Elemente der Poesie, das Epos und die Lyra, als die Vielheit und Einheit, in sich vereinigt, um ihre ursprüngliche Eintracht zu offenbaren, so daß es das absolute Leben im Göttlichen unmittelbar als solches darstellt — denn in dem Gegensatze zweyer Elemente waltet das Leben: so zerfällt es in sich selbst

wieder, gleich dem Proceſſe, in zwey Glieder, indem es den Kampf und den zuletzt erfolgenden Uebergang des Endlichen in das Unendliche, des Menschlichen in das Göttliche, entweder positiv darſtellt, als ſich ſelbſt gebährende Harmonie: Tragödie, oder die Negativität und Subjektivität in ihm vorwaltet; indem das Unendliche, welches das Endliche in ſich aufnimmt, nicht ein real - Abſolutes iſt, wie das Schickſal in der Tragödie, gegen welches der Sterbliche umſonſt ankämpft, ſondern ein ideal - Abſolutes, welches darum auch alle Realität und Objektivität in eine ideale und ſubjektive Welt umwandelt, nemlich in die unendliche Fülle des ſubjektiven Lebens im Dichter: Komödie. Darum iſt der Gegenkampf des Endlichen und des Unendlichen in der Tragödie ein realer und objektiver Widerſtreit, welcher deſhalb auch eine reale Harmonie erzeugt; in der Komödie hingegen, deren Princip die ſubjektive Freyheit und phantaſtiſche Willkühr iſt, wird alle Realität und Objektivität in Freyheit und Idealität, d. h., in Schein und Spiel verwandelt, und darum iſt auch die Harmonie keine reale, ſondern eine ſcheinbare und ſcherzhafte.

a) *Tragödie, objektives Element
des Drama.*

§. 180.

Die Tragödie ist die unmittelbare Darstellung einer Handlung, als einer Verknüpfung von Thaten und Ereignissen, in welcher der Kampf zwischen der Freyheit, als der Eigenheit, und dem Schicksale, als der Wesenheit, obwaltet, und entweder in Harmonie aufgelöst, oder auch nur aufgehoben wird durch den siegreichen Untergang der Eigenheit. Das Unendliche oder Göttliche nemlich erscheint im Gegensatze zum Menschlichen als Unbedingtheit, Allmacht und absolute Vorherbestimmung, d. h., als Schicksal, und in sofern es die Freyheit des Menschen beschränkt, als Nothwendigkeit und Verhängniss; die Eigenheit aber, das dem Absoluten entgegenstehende Element, stellt sich als positive Freyheit dar im Kampfe mit der Nothwendigkeit. Was demnach im Epos Begebenheit ist, weil alles in ihm durch das Ganze, die Vielheit, also von aussen bestimmt erscheint, ist im Drama frey bestimmt und selbstthätig, folglich Handlung; und was im lyrischen Gedichte reine, innere Eigenheit und Selbstheit, d. h., Empfindung ist, wird im Drama durch die Entgegensetzung gegen die Absolut-

heit, als eine reale Macht, objektive und positive, d. h., nach aussen strebende Kraft und Freyheit.

§. 181.

Diese Freyheit aber muss im Drama, weil die Poesie nur in der Vollendung und Absolutheit wohnt, als reine, vollendete Kraft des Menschen, also nicht von äusseren Zufälligkeiten abhängig erscheinen; und eben so auch muss sich die Absolutheit des Unendlichen, oder die höhere Gesammtheit der Dinge, gegen welche der Mensch mit seiner Freyheit ankämpft, als reine Absolutheit und göttliche Allmacht, nicht als Zufall oder blindes Geschick darstellen. Denn die Kunst, die nur ein absolutes zu bilden strebt, kann die absolute und idealische Freyheit des Menschen nur im Gegensatze zu einem gleich absoluten und idealischen Unendlichen und umgekehrt, erscheinen lassen; je absoluter und vollendeter also das eine Element ist, desto absoluter und vollendeter muss auch das andere seyn.

§. 182.

Zur vollendeten Erscheinung der eigenen Kraft und Freyheit des handelnden Menschen oder Helden ist demnach erforderlich,

dafs alle Zufälligkeit und Beschränktheit von aufsen verschwinde, damit im Ganzen, wie in den einzelsten Theilen der Tragödie nur die Freyheit des Menschen herrsche, alles nur von ihr ausfließe und auf sie, als den Mittelpunkt des Ganzen, sich zurückbeziehe. Darum herrscht in der Tragödie die strengste Einheit, die durch das Ganze auf gleiche Weise hindurchgeht, und folglich als Totalität sich darstellt, d. h., als vollkommene Wechselbestimmung des Ganzen und des Einzelnen, so dafs in ihr die Vielheit und unbestimmte Mannichfaltigkeit des Epos mit der Einheit und individuellen Beschränktheit des lyrischen Gedichts zusammenfällt. Nur allein aus der absoluten Freyheit und der idealischen Kraft des Menschen muß demnach die Handlung, durch welche er seine Eigenheit der Wesenheit des Schicksals real entgegensetzt, entspringen, so dafs die Handlung als der vollendete, absolute Ausdruck seiner nach Selbstbestimmung handelnden und gegen das Schicksal sich behauptenden Kraft und Tugend erscheint.

§. 183.

Dazu ist nothwendig, dafs der Held seine Eigenheit zur Tugend gebildet habe, denn nur diese ertheilt ihr Gehalt und Realität, und nur auf diese Weise kann er seine reelle Ei-

genheit der absoluten Realität des Schicksals entgegensetzen und sie als Eigenheit behaupten. Der Held muß also in sich selbst Tugend besitzen, in sich selbst harmonisch seyn, um als Realität in der Besonderheit und Individualität der Realität in der Wesenheit entgegenstehen zu können, bis die Freyheit, wann sie den höchsten Moment ihrer Realität erreicht, und sich in der That objektiv dargestellt hat, entweder mit Anerkennung des höheren Willens und der Bereuung ihres unbefonnenen oder eingebildet-absoluten Handelns, oder mit Gewalt der höheren, allmächtigen Realität unterliegen muß. Denn so lange der Mensch noch im Handeln begriffen ist, lebt er in seiner Eigenheit, und kann nicht um sich her schauen; ist aber sein Handeln erfüllt, sein Zweck erreicht, die Freyheit in der That äußerlich, so erkennt er die That als seine That, dadurch daß sie in ihrer Realität der Außenwelt entgegensteht. Harmonirt dann die That des Menschen mit der Gesamtheit der Dinge, so erkennt er die Vorherbestimmung seiner Handlung, indem sich die Widersprüche, die sich seiner That entgegensetzten, durch die Dazwischenkunft des Schicksals auflösen; so sieht er ein, daß er mit eingebildeter Freyheit handelte, da seine That vorherbestimmt war; mit Anerken-

nung der höheren Macht unterwirft er sich freywillig dem Schicksale, und tritt über in die Allheit, nachdem sich seine Eigenheit mit der Wesenheit des Unendlichen versöhnt hat, von welcher sie sich losgerissen glaubte: die reale, vollendete Harmonie des Menschlichen und Göttlichen tritt ein. Harmonirt aber nicht die That des Menschen mit dem Schicksale, so wird er gezwungen, er, der Einzelne, der Allmacht des Unendlichen sich zu unterwerfen; seine Freyheit geht zugleich mit seiner That unter, und seine Büßung ist die Vernichtung seiner Eigenheit und seines Wesens durch das höhere Verhängniß. Die ursprüngliche Schuld selbst des tugendhaftesten Menschen, dessen Handlung der Tragiker darstellt, ist demnach die Einbildung einer absoluten Freyheit und Losgerissenheit vom Universum, der Glaube, daß er mit absolutem Vermögen handele, daß sein Wille das absolut Bestimmende und Allmächtige sey, da doch die Freyheit des Menschen als Absolutheit nur Schein ist, und auf der Lostrennung vom realen Absoluten beruht; denn sie ist ohne Nothwendigkeit bloße Form ohne Stoff, Einheit ohne Vielheit; als bloß inneres Vermögen hebt sie sich demnach selbst auf, wenn sie die Macht der äußeren Realität nicht anerkennen will, durch welche sie

doch selbst bedingt ist; ohne eine Welt ist ja keine Freyheit und keine Handlung möglich. Die einzige und höchste Lehre der Tragödie ist sonach die wahre, göttliche Freyheit, die zugleich eine Nothwendigkeit anerkennt, ja diese Nothwendigkeit selbst ist als das harmonische Leben des Realen und Idealen, als die Schönheit.

§. 184.

Wenn sich aber die freye Kraft des Menschen vollkommen äußern soll, so wird ein Widerstand vorausgesetzt und ein Kampf mit Schwierigkeiten, die sich seiner Freyheit entgegensetzen müssen, um sie desto siegreicher zu machen, bis die Entscheidung, die Katastrophe, eintritt, wo der Mensch seine That und sein Schicksal anerkennt. Verwicklung und Auflösung sind daher der Tragödie wesentlich. Denn um das Endliche mit dem Unendlichen, als seinem Gegensatze zu versöhnen, muß das Endliche durch eine freye That sich erprobt und als Endliches bewährt haben, und das Unendliche, als die dem freyen Menschen entgegenstehende Macht, eine Auflösung und Entwicklung herbeyführen durch ein für die Freyheit des Menschen zufälliges und wunderbares, in einer höhern Allmacht und Weis-

heit aber vorherbestimmtes Ereigniß. Hierzu aber ist nicht erforderlich, daß die Neugierde durch eine Folge von überraschenden Vorfällen gespannt, und die Katastrophe durch kunstreiche Mittel herbeygeführt werde, sondern die höchste Einfachheit ist von der größten Wirkung.

§. 185.

Damit ferner die Freyheit und Eigenheit des Menschen rein und vollendet erscheine, muß er in eine Lage versetzt werden, wo ihm nichts übrig bleibt, als seine Freyheit, seine innerste und höchste Tugend; also nicht allein physisch, sondern auch sittlich, und dies am meisten, muß er angegriffen werden. Soll aber der Mensch auch in der schmerzlichsten Lage der Verzweiflung sich als freyen Menschen behaupten, so muß er selbst noch im höchsten Ausbruche seiner Schmerzen seine Eigenheit und Besonnenheit erhalten, um sich dem Schicksale mit dem Bewußtseyn und der Anerkennung seiner höheren, göttlichen Macht zu unterwerfen. Die Freyheit des Menschen darf also nicht bloß vernichtet werden, so daß das Schicksal, nicht als Harmonie des Endlichen und Unendlichen und als reelle Eintracht beider, sondern als blinde, grausame Nothwen-

digkeit und todtes Gesetz übrig bliebe — denn dann würde der Widerspruch des Endlichen und Unendlichen nicht reell in Harmonie aufgelöst, sondern gewaltsam gehoben durch die Vernichtung des einen der entgegengesetzten Elemente: sondern der Mensch muß zugleich in die Allheit übergehen und als harmonisches Glied des Ganzen erscheinen, so daß seine Tugend nicht vernichtet wird, welche ewig ist, sondern nur seine That oder die Einbildung seiner absoluten Freyheit; der Einzelne geht nur als Einzelner unter, nicht aber als Glied der Gesammtheit. Das Schicksal erscheint dann nicht mehr als Feindschaft gegen das Individuum, sondern als göttliches, universelles Gesetz, welchem der Mensch als Glied der Gesammtheit schon an sich unterworfen ist.

§. 186.

Diese Offenbarung des indifferenten, göttlichen Gesetzes wodurch der Widerstreit des Menschen mit dem Schicksale vermittelt und verfährt wird, kann aber in keinem der streitenden Elemente erscheinen; denn der Held kann nicht in seinem Kampfe gegen das Schicksal, zugleich auf die Allgemeinheit des menschlichen Looses reflektiren, noch kann auch das Schicksal selbst, als die unendliche, göttliche

Macht, die auf unsichtbare Weise die Handlungen der Menschen beherrscht, objektiv hervortreten, um jene Gesetze auszusprechen. Also kann sich jene vermittelnde Offenbarung des göttlichen, indifferenten Gesetzes nur in einem selbst Indifferenten verkündigen, das demnach in der Mitte zwischen dem Helden und dem Schicksale steht. Diese verbindende und versöhnende Mitte zwischen der Einheit des Menschen und der Allheit des Schicksals, das auch die Freyheit des Individuums mit seiner Macht umfaßt, ist die Vielheit, die Menschheit. Diese nimmt die Einheit als ein Glied ihrer Gesammtheit in sich auf: denn der Held ist ein Theil ihrer selbst; und indem sie den Helden als ein Glied von sich selbst auf sich, als auf die Allgemeinheit bezieht, und sein Leiden als ihr Leiden, folglich als allgemeines Loos der Menschheit, nicht als Strafe des Einzelnen, sondern als allgemeines Gesetz der göttlichen Gerechtigkeit betrachtet, hebt sie den Kampf und Widerspruch des Endlichen und Unendlichen auf. So nimmt sie sowohl die Freyheit des Helden und seinen Untergang, als auch die Nothwendigkeit des Schicksals und seine Gerechtigkeit in sich auf, und stellt beide in sich selbst als eins dar: als das ewige Gesetz der Menschheit und Gesammtheit selbst.

welches den Einzelnen mit ewigen Banden des Schickfals an das Ganze fesselt, so dass jede Freyheit, die sich von diesem losreißen will, nothwendig untergehen muss, weil die Realität des Besonderen nur durch die Realität des Ganzen bedingt ist. Der Fall des Helden ist demnach nur Offenbarung dieses Gesetzes und des Schickfals, und der Widerspruch der Freyheit und der Nothwendigkeit erscheint als ursprüngliche, höhere Einheit. Durch die Menschheit also wird die Freyheit des Einzelnen mit der strengen Nothwendigkeit der Allheit vereinigt und versöhnt, indem die eingebildet - absolute Freyheit des Helden durch die Anerkennung des höheren Schickfals zur wahren, tugendhaften Freyheit, d. h., zum harmonischen Leben im Universum verklärt, und das Schickfal als das ewige Gesetz dieses Lebens erkannt und ausgesprochen wird.

§. 187.

Diese Vielheit, als die Menschheit, die den Helden als ein Glied ihrer Gesamtheit betrachtet, und sein Leiden als allgemeines Gesetz des Schickfals ausspricht, ist die nächste Umgebung, die Welt, in welcher der Held lebt, und in der griechischen Tragödie der zu einem eigenen Elemente des Trauerspiels

gebildete Chor. Der Chor repräsentirt sonach die Menschheit und das Universum, als die Welt, in welcher die Handlung geschieht, und ist als das Mittelglied zwischen der Freyheit des Menschen und der Nothwendigkeit des Schicksals die Indifferenz von beiden, als solche aber die Verfühnung des Endlichen mit dem Unendlichen. Der Chor, als die gesammte Menschheit oder das Volk, nimmt die Leiden des Einzelnen in sich auf, indem er den Menschen als ein Glied seiner Gesamtheit betrachtet, und hebt die Schmerzen des Widerspruchs zwischen dem Endlichen und Unendlichen, dadurch daß er das Loos des Einzelnen als sein eigenes Geschick, als das allgemeine Gesetz der Gerechtigkeit, d. h., als das Schicksal selbst ausspricht. Sonach offenbart sich durch die Vermittelung des Chors die ewige Eintracht aller Dinge, die sich aber in Bezug auf die Freyheit des von der Ganzheit sich abtrennenden Menschen als ewige Nothwendigkeit, als Verhängniß und allgemeines Gesetz der Gerechtigkeit darstellt. Denn ursprünglich ist der Mensch eins mit dem Universum als ein Glied desselben; was ihn in Zwietracht mit dem Universum setzt und zur Sünde führt, ist die Einbildung eines absolut-freyen

freyen Vermögens und der Abfall vom Unendlichen. Zum Unendlichen aber führt ihn der reflektirende Chor zurück, indem er ihn als Glied seiner eigenen Gesammtheit betrachtet, und in seiner Büßung nicht die Züchtigung des Menschen, als dieses Individuums durch ein feindliches Schicksal, sondern das allgemeine Gesetz der Gerechtigkeit anerkennt, worin sich die Allmacht und ewige Weisheit des Schicksals, ohne Rücksicht auf ein Individuum, offenbart.

§. 188.

Der Chor ist aber an sich nicht handelnde, sondern bloß reflektirende, also lyrische Person, so daß er nur an allgemeinen Handlungen Antheil nimmt, von der freyen That des Helden aber entfernt bleibt. So wird durch den Chor, als das beschauende Universum, die Tragödie zum vollendeten Sinnbilde der absoluten Allheit, als der idealen Einheit der Vielheit und Einheit; und darum auch löst die griechische Tragödie den Widerspruch des Endlichen und Unendlichen in reale Harmonie auf, da hingegen das neuere Trauerspiel, dem der Chor mangelt, das Absolute nicht positiv darstellt

durch die Offenbarung seines Gesetzes in den Betrachtungen des Chors, sondern nur als ein negatives und vernichtendes, nie aber selbst hervortretendes oder als Abolutheit ausgesprochenes Wesen offenbart. Das positiv-Unendliche nemlich ist harmonische Vielheit, die, das Besondere in sich aufnehmend, sinnbildlich im Chor erscheint, das negativ-Unendliche aber ist absolute Einheit, die als unsichtbare, nur negativ sich offenbarende Macht das Besondere als sich reell entgegengesetzt betrachtet, und sich selbst nur auf negative Weise durch die Vernichtung dieses Endlichen, also durch den Untergang des Menschen kund thut. Wir leben aber nach dem Geiste unserer Religion und Bildung nur in dieser negativen Unendlichkeit, d. h., im Begriffe des Absoluten, welchem das Endliche, als Einheit neben der höheren Einheit, so unmittelbar entgegengesetzt ist, daß er es nicht in sich aufnehmen kann, sondern vernichten muß, um für sich selbst als absolute Einheit zu bestehen. Die Griechen hingegen lebten in der positiven Unendlichkeit, d. h., in der Anschauung des Absoluten, welche das Endliche als harmonisches, besonderes Glied des Ganzen setzt. Darum auch ist in der romantischen und modernen Tragödie

keine wahre Auflösung in Harmonie möglich, weil das Schicksal nirgends zur Erscheinung und positiven Offenbarung gebracht werden kann, sondern der Widerspruch des Endlichen und Unendlichen kann nur negativ gehoben werden durch die Vernichtung des Endlichen.

§. 189.

Da ferner im romantischen und modernen Drama die Eigenheit als absichtliche Thätigkeit und Freyheit so vorwaltet, daß das Schicksal nicht in der Vielheit eines Chors sinnbildlich dargestellt wird, so ist in ihm theils die Eigenheit selbst so vollendet und charakteristisch als Individualität gebildet, daß man es charakteristisches Drama nennen könnte gegen die Idealität und reine Menschlichkeit der griechischen Tragödie, theils auch die Handlung des Stückes so in ihrem ganzen Umfange entfaltet, daß in den fünf Aufzügen alle ihre einzelnen Momente, als ihr Anfang, ihr Fortgang, ihre Höhe, ihre Hinneigung zum Ende und ihr wirkliches Ende, erfüllt sind. Und da die Tragödie eine mögliche Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung erfordert, weil sie den

Kampf der Einheit mit dem Schicksal darstellt, so dafs die Einheit das entgegentretende und als Freyheit positiv hervortretende ist, so hat sie zwar einen beschränkteren Umfang, als das Epos, das in der reinen Vielheit und Unendlichkeit lebt, erfordert aber einen gröfseren, als das lyrische Gedicht, da sie den Kampf der Einheit mit der Vielheit erscheinen läfst. In der neueren Tragödie nur beobachtet man die Einheit oder Stetigkeit der Zeit und des Orts auf das strengste, weil die in ihr vorherrschende Eigenheit nur in ihrer Wirklichkeit, also täuschend, dargestellt werden kann, die auf die Gesammtheit bezogene Einheit aber, d. h., die idealische Einheit der griechischen Tragödie, auch in der Möglichkeit als in der Gesammtheit lebt; daher jene Gesetze, die man dem neueren Drama vorgeschrieben hat, in der antiken, höchst einfach construirten und rein idealischen Tragödie an sich nicht stattfinden. Das Princip der alten Tragödie nemlich ist der Schein; die Eigenheit, das Menschliche ist blofs scheinbar, da es zugleich in einem höheren Elemente, in der Umgebung des Chors lebt, und sein Schicksal gleichsam nur als Beyspiel des allgemeinen Schicksals betrachtet wird. Das Princip der neueren hingegen

ist Täuschung; die Selbstheit und das Menschliche will sich in seiner ganzen Eigenheit als ein Wirkliches darstellen.

§. 190.

Dieser verschiedene Charakter der antiken und modernen Tragödie geht selbst in die Sprache über, so daß im neueren Drama oft die Prosa eintritt, da, wo die unpoetischen Gemeinheiten, Regellofigkeiten und reine Endlichkeiten des Lebens erscheinen. In der griechischen Tragödie hingegen ist die Sprache durchaus poetisch und rhythmisch, voll Würde und Erhabenheit. Denn die Reden sind zwar nach dem Wesen des Drama, in welchem wegen der Entgegensetzung des Menschlichen und Göttlichen das Leben unmittelbar erscheint, jambisch und fortstrebend, aber die Jamben sind, gleich dem Hexameter, groß gegliedert und harmonisch entfaltet, weil das freye Entgegenstreben des Menschen immer bezogen ist auf die Gesammtheit, so daß er an sich schon in einer unsichtbaren Harmonie lebt, die am Ende offenbar wird. Sonach hält der tragische Dialog in Sprache und Versmaafs die Mitte zwischen der Sichselbstgleichheit des Epischen und der Einheit und Differenz des Lyri-

schen. Und so wie das Wesen des Drama die Dreyheit ist, als die höhere Einheit des Epischen (der Vielheit, der Erzählung, des objektiven Vortrags), und des Lyrischen (der Einheit, des Ausdrucks der Empfindung, des subjektiven Vortrags), folglich die Allheit, die Darstellung, der objektiv - subjektive Vortrag, gleichsam das Feuer, in welchem sich, als dem Principe alles Lebens, die Elemente der Natur, das Magnetische, als Epos, und das Elektrische, als Lyra, auf absolute Weise zu einem absolut neuen Erzeugnisse durchdringen: so auch ist der tragische Trimeter nach diesem Gesetze der Triplicität gebildet, so dafs sich die Indifferenz, die Sichselbstgleichheit, als das Epische, mit der Differenz, der Besonderheit, als dem Lyrischen, zur absoluten Einheit in ihm verbunden hat.

§. 191.

Wird aber die Einheit durch die Reflexion des Chors auf die Allheit bezogen, so ergießt sich die Rede in das Lyrische; denn die Idee und die Betrachtung des Unendlichen kann sich nur in lyrischer Begeisterung darstellen. Erzählungen, die im Geiste des Drama vorge-
tragen seyn müssen, nimmt die Tragödie dann

auf, wann der Gegenstand entweder ungeschickt ist, gegenwärtig zu erscheinen, oder wo der Eindruck durch die Phantasie dem durch die Sinne zu bewirkenden vorzuziehen ist. Andere Abweichungen und Verschiedenheiten der antiken und modernen Tragödie gehören als Convenienzen in die Technik des Drama.

§. 192.

Als Durchdringung und Vereinigung des griechischen und romantischen Drama ist das Schäferspiel zu betrachten, dessen Construction und Elemente, das Schicksal und der Chor, griechisch, dessen Geist und Centrum aber die phantastische Liebe der Romantik und die Idealität einer Schäferwelt sind.

b) Komödie, subjektives Element des Drama.

§. 193.

Die Komödie, als das negative und subjektive Element des Drama, ist nicht die Erscheinung der im Gegenkampfe des Endlichen und Unendlichen realen und objektiven Frey-

heit, die sich nur als ein harmonisches Glied des Universums darstellen kann, sondern die Darstellung der idealen, unendlichen Freyheit, also des negativ unendlichen Lebens. Das Absolute nemlich positiv dargestellt, wie es in der Tragödie erscheint, ist absolute Einheit, Freyheit und Selbstbestimmung, im Menschlichen angeschaut, freye That, im Göttlichen aber, absolute Vorherbestimmung des Schicksals. Als negatives ist es demnach das rein Unendliche, welches von aller positiven Selbstbestimmung so entfernt ist, daß es nicht als reale Einheit, sondern als Zerstreung ins Unendliche, nicht als Harmonie, sondern als Regellofigkeit, nicht als Freyheit, sondern als Willkühr erscheint. Diese Auflösung der absoluten Einheit und Selbstbestimmung, d. h., der Tugend, in absolute Unendlichkeit ohne reale Einheit, ohne ein inneres, bindendes Gesetz, ist die Fülle des unendlichen, idealen Lebens, d. h., der absolute Scherz, die absolute Lust. So ist die Komödie, die den absoluten Menschen und das absolute Schicksal nur negativ, d. h., in ihrer bloßen Bestimmbarkeit und unendlichen Willkührlichkeit darstellt, die Vollendung des Drama im Idealen. Denn gleichwie das Absolute im Universum als ewige Einheit im Gesetz

und in der Tugend erscheint — das tragische Element der Natur und der Geschichte: so offenbart es sich auch von der andern Seite als unendliche Fülle, als freyes Spiel und willkührliches, zwecklofes Leben — das komische Element der Natur und der Geschichte. Beide Elemente des Lebens sind ursprünglich eins, also nothwendig verbunden, so wie in der Natur das schmerzlich verzehrende, auflösende Feuer, und das freudig spielende, strahlende Licht. Auch im Menschen ist das Positive und Reale die sittliche Kraft, die Tugend, als die sich selbst bestimmende Einheit seiner Natur; das Negative und Ideale aber seine freye Unendlichkeit und Bestimmbarkeit, die sich als solche nur negativ, d. h., durch die Auflösung der Bestimmtheit des Ernstes in das unendliche Gefühl der Lust, folglich nur als frey spielendes und scheinbar zwecklofes Leben offenbaren kann. So ist die Lust die Auflösung der herben Tugend in die Süßigkeit der Freude und des Scherzes.

§. 194.

So wie demnach die Komödie ihrem Wesen nach der Tragödie entgegengesetzt ist, so ist auch die unendliche Lust, das anscheinend zwecklose, willkührliche Spiel des Lebens,

welches sich in seinem scheinbaren Gegensatze und Widerspruche als lächerlich darstellt, dem göttlichen Ernste der positiven Tugend, dem Erhabenen, entgegenstehend. Beide sind an sich als die Principe der dramatischen Poesie unendlicher Natur; das Erhabene aber ist objektiv - unendlich, und darum mit solcher Gewalt ergreifend, rührend und unwiderstehlich fesselnd, und der Gegensatz des Endlichen und Unendlichen ist in ihm ein realer durch Tugend und positive Kraft gesetzter; das Lächerliche aber ist subjektiv - unendlich, d. h., durch die unendlich freye Auffassung und Darstellung, durch die Umkehrung des Objektiven und Positiven das Gemüth zum freudigen Gefühl seiner unendlichen Freyheit erhebend. Die Tugend also ist die Kraft und die objektive Darstellung eines unendlichen Vermögens; die Lust aber das Gefühl, die subjektive Wahrnehmung einer unendlichen Freyheit. In der Lust ist demnach der Gegensatz des Endlichen und Unendlichen nur ein subjektiver und idealer, d. h., das Endliche ist in ihm bloß Spiel und Scherz, da es hingegen im Gefühl des Erhabenen real, also Ernst ist, und seine Auflösung in das Unendliche durch die Vernichtung seiner Realität, also durch den Schmerz bedingt wird;

in der Luft hingegen, in welcher das Unendliche als freyes Leben sich offenbart, ist das Endliche schon ursprünglich mit dem Unendlichen und Freyen eins, als die Offenbarung desselben durch seine Willkührlichkeit und freygesetzte Ungereimtheit.

§. 195.

Die unendliche Freyheit kann sich nemlich nur durch die willkührliche Vernichtung eines objektiv - Unendlichen oder Ganzen beweisen. Der Komiker vernichtet daher die Welt, indem er sie aller Nothwendigkeit und Vernunftmäßigkeit entfesselt, um sie zum Spiegel seiner eigenen Freyheit und Willkühr zu machen: so in sich selbst widersprechend und durch die absichtlose Regellofigkeit sich selbst vernichtend stellt er sie dar. Da nun der Dichter eben wegen dieser absoluten Willkühr und freyen Umbildung aller Dinge sich selbst mittelbar darstellt, so beruht alles Komische auf einem doppelten Widerspruche, dem objektiven, der Welt mit sich selbst, und dem subjektiven, des Dichters mit der Welt. Darum auch hat der Humor, die absolut freye Ergießung des Dichters in der Auffassung und Darstellung der äusseren Welt, ein doppeltes Element in sich, ein objektives,

die Ironie, in welcher der Dichter zurücktritt und in scheinbarem Ernste spielt, und ein subjektives, die Laune.

§. 196.

Zur Offenbarung des rein - Unendlichen und der negativen oder idealen Freyheit ist demnach erforderlich, daß alles Positive, schlechthin Bestimmende und Bestimmte, aufgehoben, folglich alle Tugend und alles Gesetz in Willkühr und Zwecklosigkeit, d. h., in Spiel und Scherz verwandelt werde. Ein solches rein - Unendliche aber, das nur in der Fülle und Freyheit lebt, ohne weder sich selbst zu bestimmen, noch durch etwas außer ihm bestimmt zu seyn, das also schlechthin unbestimmt ist, und, wenn es erscheinen will, nur in scheinbarer Bestimmtheit, also eigentlich als Nichtigkeit sich offenbaren kann, widerspricht sich selbst, d. h., es stellt sich selbst und alles, was mit ihm verbunden ist, lächerlich dar, da es sich nemlich als ein sich selbst bestimmendes und positiv - freyes gegen die äußere Welt behaupten will, seinem unendlichen Wesen aber nach nur ein negativ - freyes, also ein nur scheinbar positives und scherzhaft ernstes ist. Auf diesem Contraste und freyem Spiel des Ernstes und Scherzes, des scheinbar Positiven und des wirklich Ne-

gativen beruht demnach die Natur des Lächerlichen; und so wie die süsse Lust nur nach der Herbigkeit des Schmerzes empfunden wird, so auch erzeugt sich das Lächerliche nur dann, wann ein Positives, eine Tugend oder Vollkommenheit in ihrer Nichtigkeit erkannt wird, d. h., wann sich der Ernst in das Gefühl der unendlichen Freyheit und Lust auflöst. Beide Elemente des Lächerlichen müssen aber in einem gegenseitigen Verhältnisse zu einander stehen, so daß keines das andere unterdrückt und aufhebt, so wie z. B. das Ekelhafte und bisweilen auch das Hässliche, wenn es uns mit seinem Ernste zu sehr ergreift oder seine Positivität uns selbst zu nahe tritt, das Gefühl der Lust hemmt oder selbst unmöglich macht.

§. 197.

Der Komiker raubt folglich dem Menschen alle Tugend und Selbstständigkeit, um ihn rein unendlich, d. h., unbestimmt und willkührlich, in seiner Thorheit und Narrheit darzustellen. So wie also der Tragiker in das Edle und Freye idealisirt, so idealisirt der Komiker in das Zwecklose, Lächerliche und rein Zufällige. Der Tragiker nemlich stellt alles in der reinen Form des Großen und Edlen, in der Tugend dar, denn die reine, vollendete

Form ist der Kanon der Tugend selbst; der Tragiker lebt demnach im Gesetze, in der Tugend: in der einfachen Grösse und Erhabenheit. Der Komiker hingegen dichtet in der reinen Fülle und Unendlichkeit, allem Gesetze entbunden. Darum muß er sich von den grossen, allgemeinen Formen so weit, als möglich, entfernen, und immer nur das Zufälligste und Individuellste suchen. Nothwendig also individualisirt er, so wie der Tragiker idealisirt, und das Wesen der Komödie ist die Carrikatur, so wie das der Tragödie die Idealisirung.

§. 198.

Eben darum auch wird der Komiker weder eigentliche Handlungen darstellen, da diese nur aus der positiv-freyen Kraft des Menschen entspringen, noch auch einen realen Kampf des Menschen mit dem Schicksale zur Anschauung bringen; denn so wenig der Mensch frey und vernunftmässig handelt, so wenig kann auch das Schicksal als absolut bestimmende Macht erscheinen, da in der Komödie nur der reine Zufall herrscht, nicht das Gesetz. Also auch die Götter werden dem Zufalle und Scherze Preis gegeben. Und so wie die Handlung des Menschen eine nur scheinbar vernünftige ist, so daß sie sich wegen ihrer Zwecklosigkeit end-

lich selbst vernichtet, so ist auch die Welt, in welcher der Mensch handelt, nur zufällig und zwecklos. Die Elemente des komischen Drama sind demnach nicht vernünftig und mit positiver Kraft mit einander kämpfend, sondern nur zufällig und willkürlich zusammentreffend, um ihr unendliches Spiel zu offenbaren und in ihrer Nichtigkeit sich selbst als bestimmte Erscheinungen aufzuheben. Denn die höchste Begeisterung, die absolute Fülle des unendlichen Lebens trachtet nach der Vernichtung ihrer selbst, um sich als Bestimmtheit und Ernst aufzulösen; und am liebsten sucht sie das positive Göttliche durch Herabziehung desselben in das Reich der freyesten und individuellsten Zufälligkeit zu vernichten, weil sie selbst göttlich und unendlich, folglich in der Vernichtung des Göttlichen und Großen sich selbst als Bestimmtheit mit vernichtet, worin sich eben ihr unendlicher Frevel, ihr zügelloses Spiel am herrlichsten offenbart. Der Tragiker stellt demnach die Realität des Absoluten dar; indem er zeigt, wie selbst die Tugend des Menschen untergeht und sich selbst vernichtet, wenn sie der Allmacht des Schicksals widerstrebt, wie also alle wahre Tugend eins seyn muß mit der göttlichen: wie der Mensch in der wahren Tugend wahrhaft in Gott lebt.

Der Komiker hingegen offenbart uns die Idealität des Absoluten, wie das Endliche schon ursprünglich und unmittelbar mit dem Unendlichen eins, und in seiner einzelnen, bestimmten Hervortretung nur ein Schein und Spiel ist, das sich als solches selbst vernichtet; also wie alles die Fülle des Unendlichen in sich trägt, und auf ideale Weise unendlich ist: wie der Mensch auf ideale und negative Weise Gott selbst ist.

§. 199.

Die Handlung selbst muß höchst kek und phantastisch seyn, und wegen ihres bloß zufälligen Zusammenhangs sich selbst gleichsam verspottend. Damit aber nicht allein das Dargestellte, sondern auch die Form der Darstellung durch regellose Willkühr sich selbst vernichte, muß der Dichter die Wirkung seiner Darstellung durch fremde Einmischungen aller Art selbst zu zerstören suchen, und über die Gesetze der dramatischen Darstellung so absolut frey sich erheben, daß er sein Spiel selbst vernichtet, indem er in eigener Person z. B. hervortritt, alle Täuschung aufhebt und seine Dichtung selbst belacht. Soll aber dieser sein zügelloser Muthwille absolut freyen Spielraum haben, so daß ihm nichts Positives, auch nur

in

in der Idee, entgegensteht, so wird sich der Dichter nicht einen Stoff erwählen, den der Glaube geheiligt hat, den man sich nicht anders als edel und groß vorstellt, wenn er ihm nicht eine Umbildung in das Lächerliche und Individuelle geben kann, noch auch umgekehrt einen solchen, der wegen seiner sittlichen Abscheulichkeit empörend ist, so daß er keine freye Betrachtungsart-zuläßt: sondern am liebsten wieder einen solchen ergreifen, der eben sowohl von einer edlen und tugendhaften, als lächerlichen und nichtswürdigen Seite darstellbar ist, und zwar, wenn er durch seine unmittelbare Beziehung auf die Gegenwart wichtig erscheint; denn je größer und edler uns der Gegenstand erschien, der in sein Nichts aufgelöst wird, um so größer ist die Lust. Vorzüglich aber wird er diejenigen Seiten eines Gegenstandes oder einer Person herauskehren, die, von der Tugend und freyen Selbstbestimmung unabhängig, rein zufällig und bloß physisch sind. Das Schmutzigste demnach wird durch den unendlichen Frevel des Komikers als Symbol seines Muthwillens geheiligt. Auch der Chor, das beschauende Universum, durch welches die menschliche Thorheit und Narr-

heit auf die Allheit des Schicksals bezogen, und der in der Komödie scherzhafte Widerspruch des Endlichen und Unendlichen als ideeller Gegensatz ausgesprochen wird, muß auf gleiche Weise rein zufällig erscheinen und sich selbst vernichtend, dadurch, daß er seine eigene Bestimmtheit, als eine vernünftige Vielheit, aufhebt. Daher ist der Chor bey Aristophanes bald aus Wespen, bald aus Fröschen, Wolken u. a. bestehend, und dennoch oft voll dithyrambischer Begeisterung. Die Thorheit selbst aber, auf welcher die scheinbare Handlung des Lustspiels beruht, geht entweder durch sich selbst zu Grunde, da wo sie ihren höchsten Punkt erreicht hat oder an der Thorheit Anderer scheitert, oder sie hebt sich endlich selbst durch die Selbsterkenntniß auf.

§. 200.

Der komische Dialog nähert sich, weil in der Komödie das individuell-Charakteristische vor der Handlung hervortritt, weit mehr, als der tragische, dem Natürlichen und oft Gemeinen, aber den Ausdruck behandelt der Komiker mit eben der absoluten Willkührlichkeit, wie alles übrige. Es steht ihm daher nicht nur die ganze Fülle der Sprache von dem er-

habensten Ausdrücke der lyrischen und tragischen Poesie bis zu den gemeinsten Redensarten des Pöbels, selbst bis zu den ungebildeten und bloß lokalen Spracharten einzelner Oerter und Stämme zu Gebote, sondern er schafft auch mit der höchsten Kühnheit neue Wörter und Wendungen, so daß er sich über alle Gesetze und Fesseln der Sprache zu erheben scheint, und im Gebiete derselben frey und willkürlich herumschweift, da hingegen der Tragiker an Anstand und Würde sich binden muß, und dem gemäß auch in Rücksicht auf die Sprache sich beschränkt. Auch der Versbau des Komikers liebt die größte Leichtigkeit, Willkühr und Abwechslung.

§. 201.

Mit der Freyheit der Athenäer ging auch die alte, wahrhafte Komödie unter, da sie aus dem öffentlichen, absoluten Leben in die Beschränktheit des häuslichen und sittlichen Lebens, wie aus dem Lichte in die Finsterniß, zurücktrat. In diesem Geiste der Beschränktheit hat sich vorzüglich das moderne Lustspiel ausgebildet, welches das häusliche und gesellige Leben bald mehr von der lustigen, bald mehr

von der sittlichen Seite darstellt, und sich am meisten in komischen Charakteren und der Lebensweise besonderer Menschenklassen gefällt. Da es aber zur Entwicklung komischer Charaktere oft sehr contrastirender Lagen bedarf, so ist in ihm die Intrigue ganz an ihrer Stelle. Auch entfernt sich seine Darstellung nicht weiter von der Wirklichkeit und der gemeinen Natur, als das Wesen der theatralischen Erscheinung überhaupt erfordert. Ueber diese Beschränktheit des gemeinen, häuslichen Lebens aber gehen die romantischen Lustspiele hinaus, die in einer freyen, phantastischen Welt leben, in welcher die Fülle des inneren Lebens alles in ein Zauberspiel der Liebe umwandelt. Mit gleicher Absolutheit offenbaren sie die Unendlichkeit und Freyheit des inneren, in der Liebe unendlichen Lebens, als die griechischen Komödien die Fülle und Unendlichkeit des objektiven und politischen Lebens darstellen.

§. 202.

Die Griechen hatten eine Mittelgattung zwischen der Tragödie und Komödie, das satyrische Drama, in welchem aber der Bestandtheil des Tragischen überwiegend war,

daher auch nur Tragiker satyrische Dramen dichteten. Der Stoff wurde aus der Mythologie genommen, der Chor aber stellte die Satyre dar, deren muthwillige Rohheit und Sinnlichkeit zur Belustigung diente. Auch gehörten diese Waldgötter als leichtfertige Tänzer und Lustigmacher ursprünglich zum Gefolge des Bakchos, dem zu Ehren die attischen Schauspiele überhaupt gefeyert wurden, woher auch ihre Religion — durchdrungene Göttlichkeit und Absolutheit stammt.

§. 203.

Eigene komische Spiele, die aber keine dramatische Entfaltung hatten, und ganz in der Satyre lebten, waren die Atellanen der Römer. Auch ihre Mimen und Pantomimen waren ohne dramatischen Umfang und bloß komisch - charakteristisch. Eine Nachgeburt der griechischen Komödie aber waren die griechischen Mimen, die profaische Gemählde des menschlichen Lebens in seinen individuellsten Verhältnissen und Lagen, bloß zum Lesen bestimmt, aufstellten. Die Mimen waren bloß einzelne, nicht zu einem höheren Ganzen, wie die Komödie, verbundene, also profaische Abschilderungen menschlicher Sitten

und Charaktere in ihrer reinsten Individualität und Zufälligkeit. Diese ironisch - schweigen- den Schilderungen, mit lyrischer Begeisterung verbunden, und zu lebendigen Gemälden erhöht, erzeugten das Idyll.

§. 204.

Das Idyll, ein kleines poetisches Gemählde, stellt Schilderungen und Mahlereyen, des menschlichen, individuellen Lebens auf, indem es die Menschen entweder selbst handelnd (dramatisch) einführt, oder ihre Sitten und Lebensweise abschildert, in einer bald mehr elegischen, bald mehr leise-ironischen Stimmung, die als Geist des Ganzen im Hintergrunde liegt, ohne bestimmt hervorzutreten, und dadurch dem Gedichte etwas Scharfes und Eindringendes ertheilt. So wie seine Form ganz unbegrenzt ist, so daß es in allen Formen der Poesie spielt, bald erzählend und beschreibend, bald Empfindungen ausdrückend und mahlerisch schildernd, bald auch unmittelbar darstellend: so ist ihm auch eine unendliche Fülle von Gegenständen aufgeschlossen. Da es aber vorzüglich die Sitten und Handlungsweisen der Menschen schildert, so wählt es sich vor allen die gemeineren Sphären des menschlichen Lebens, in

denen sich die dem Gesetze und Zwange der feineren Welt entbundenen Sitten und Lebensarten der Menschen am natürlichsten und treuesten offenbaren, also Hirten, Fischer, Jäger u. a. In allem demnach zeigt sich der Ursprung des griechischen Idylls aus der griechischen Komödie durch das Mittelglied der Mimen: im leise-ironischen Geiste der Idylle, in der Fülle der Gegenstände, in der Unendlichkeit der Form, und selbst in der Individualisierung der menschlichen Sitten und Charaktere. Bald aber verlor sich das kräftige, individuelle Leben des griechischen Idylls in bloß ländliche Schildereyen, oder auch Allegorien, bis es endlich die Sentimentalität des Zeitalters in sich aufnahm, und sich nur einzig gefiel in den Gemälden eines goldenen Zeitalters der Unschuld und Sorglosigkeit, ohne innere Wahrheit und Haltung; denn das Kräftige, Wahre und Ergreifende des griechischen Idylls hatte sich in sittliche Schwäche und weichliche, ohnmächtige, nichtige Lebensfeinheit aufgelöst. Diejenigen aber, die das Natürliche des griechischen Idylls wieder herzustellen versuchten, ahndeten nicht den wahren Geist desselben, und versielen in rohe Natur und Derbheit.

Den Uebergang von der Komödie und den aus ihr geflossenen Kunstarten zur didaskalischen Poesie, welche aus dem Gebiete des Unbedingten und in sich selbst Harmonischen um eines äußeren Zweckes willen heraustritt, macht die Satyre. So wie nemlich dem Komiker, der, um die Fälle des unendlichen Lebens darzustellen, alles Positive, Bestimmte und Gesetzliche zu vernichten trachtet, dadurch daß er es in Scherz und Spiel verwandelt, Spott und fröhliche Belachung eigen ist: so geht dieser Spott, wenn er selbst positiv und ernsthaft wird, indem er sich mit einem Zwecke vermählt, in Satyre über. Darum wohnt die Satyre in der Sittlichkeit und Lebensweisheit, die Thorheiten und Narrheiten der Menschen bald scherzhaft und mit heiterer Laune verspottend, bald auch das Laster ernsthaft und mit positiver Leidenschaft züchtigend. Der positive Zweck wird demnach selbst wieder aufgehoben, und in einen bloß scheinbaren verwandelt, wenn der Spott unbedingt und ursprünglich ist durch die absolute Jovialität des Dichters, so daß er um sein selbst willen spielt, also sich selbst Zweck ist. Durch den positiven, ernsthaften Zweck zu belehren oder zu züchtigen aber tritt die Satyre aus dem

Gebiete des Absoluten und der Kunst heraus, und geht in das wirkliche Leben über.

So führt die Komödie, die nur im Negativen, Zwecklosen und rein-Unendlichen absolut ist, zur Empirie, wenn sie aus ihrer Negativität heraustritt und positiv werden will. Denn das Positive, welches in ihrem Wesen nicht selbst liegt, da sie nur das reine Leben und die unendliche Bedingung alles Positiven darstellt, nimmt sie dann von aussen, da hingegen die Tragödie ursprünglich schon und einzig im Positiven, in der absoluten Einheit und Tugend wohnt. Das Komische ist nemlich der reine, unendliche Geist des Lebens selbst, der sich nur im unbedingten, also zwecklosen und negativen Spiele offenbart; wird er einem Positiven vermählt, so wird er in einen Körper gebunden, er selbst aber verfliegt. Die Tragödie hingegen ist Kraft und als reale, handelnde Kraft schon ursprünglich körperlich, in eigener Gestalt gebildet. So ist das Trauerspiel im Proceß, eine Läuterung durch das prüfende und verklärende Feuer: denn das Körperliche und Irdische der Eigenheit und Tugend geht unter, aber der reine Geist entbindet sich und steigt verklärt in seine Heimath, in den göttlichen Aether, wo ihm die Belohnung

für seine Tugend wird, oder durch das Schauen des Göttlichen die Nachthülle der Irdigkeit seinem verklärten Auge sich abstreift. Oder: die Tragödie ist eine innere Verbrennung und Verzehrung und die Lichtflamme steigt, dem sterblichen Auge unsichtbar, in den Aether empor. Die Komödie aber ist das Spielen des Lichts selbst, und die Entzündung ist in ihr bloß zufällig, so wie ihr gesamntes Wesen reine Unbedingtheit und Zufälligkeit ist.

4) *Didaskalische Poesie.*

§. 206.

In der didaskalischen Poesie muß die philosophische von der eigentlichen Lehrpoesie unterschieden werden. In der philosophischen Poesie nemlich geht die Tendenz zu lehren in sich selbst zurück. Denn die absolute Wahrheit kann nur um ihrer selbst willen dargestellt werden, und ist eben so unbedingt, wie die Kunst. Die philosophische Begeisterung unterscheidet sich daher von der eigentlich poetischen nur dadurch, daß sie nicht bloß in der Anschauung lebt, sondern auch, und dies vorzüglich, in der Erkenntniß der Anschauung, im Wesen des Absoluten. In ihr durchdringen sich

demnach nicht Natur und Geist zur indifferen-
ten Abfolutheit, fondern der Geist tritt als das
ideale Element noch befonders hervor, und
ftellt folglich nicht ein blofs Angefchautes
und objektiv Gebildetes dar, fondern ein Wis-
fen des Angefchautes, also ein ideal, mit philoso-
phifchem Bewußtfeyn Gebildetes. Diefes Wis-
fenheit aber, als Wissenheit eines Abfoluten, ift
felbft abfolut; folglich hebt fich der Zweck und
die Abficht zu lehren in ihm auf, und die philoso-
phifche Begeifterung geht im erhabenen To-
ne der Offenbarung in die poetifche über. Auf
eine andere Weife poetifch ift die ethifche und
gnomifche Poesie der Alten, nemlich durch
den unbedingten Zweck ihrer Lehre; da-
her ihre Sprache fo einfach, groß und gleich-
fam für die Ewigkeit berechnet ift, damit die Leh-
re als felbftftändiges Monument für alle Zei-
ten diene. Wegen diefer innern Selbftftändig-
keit und Haltung in fich felbft bedient fie
 fich auch mit Recht des Versmaafses; denn
die profaifche Lehre zerfließt in der Zeit.

§. 207.

Der philofophifchen Poesie demnach ent-
gegengefetzt ift die eigentliche Lehrpoesie,
die keinen unbedingten Zweck, fondern die au-

ſer ſich ſtrebende Tendenz hat zu belehren. Hieraus entſtehen die eigentlichen Aftergattungen der Poeſie, wo ſie aus dem Abſoluten heraustritt, und ſich bedingten Zwecken und Verhältniſſen des Lebens unterwirft, wo alſo die Schönheit nicht um ihrer ſelbſt willen erſcheint, ſondern zur Verſchönerung und Aufſchmückung, zur Annehmlichkeit des Wahren und Sittlichen dient. Sonach macht in der didakaliſchen Poeſie die philoſophiſche Poeſie, welche die Wahrheit als Abſolutheit darſtellt, den Uebergang zur eigentlichen Lehrpoeſie, welche die Wahrheit als Endlichkeit und Bedingtheit erſcheinen läßt, ſo daſs die Schönheit, die in der philoſophiſchen Poeſie die innere, ewige Form der erſcheinenden oder geoffenbarten Wahrheit ſelbſt iſt, in der Lehrpoeſie nur als äußere Form und Einkleidung hinzutritt.

§. 208.

Befondere Gattungen der Lehrpoeſie ſind die beſchreibende, mahleriſche und landschaftliche Poeſie, in welcher, da die Poeſie nicht das Gleichzeitige, welches ſich nur für die Anſchauung im Raume darſtellt, kann erſcheinen laſſen, die Stimmung des Gemüths als lyriſches Element oder ein

intellektuelles Princip hervortreten muß, um die todte Aneinanderreihung in geistiger Einheit zu verbinden und das Ganze lebendig zu beseelen. Ferner gehört zur Lehrpoesie die poetische Erzählung, die ebenfalls nur durch das Element des lyrischen oder durch eine Idee belebt werden kann; die poetische Epistel und die äsopische Fabel. Das Wesen der ersteren Gattungen ist, da ihr Inhalt und ihre Form höchst mannichfaltig seyn können, so unbestimmt, daß der Zweck zu belehren, zu erzählen oder zu beschreiben bald ganz zurücktreten kann, da wo er absolut ist, der Gegenstand also um sein selbst willen dargestellt wird, bald aber auch mehr oder weniger vorherrscht.

§. 209.

Die äsopische Fabel hat moralische Belehrung zum Zwecke; denn ihr dient die erzählte Handlung bloß zum Beyspiel der Lehre, und die Welt des Fabulisten, die unmittelbare, natürliche Umgebung der Menschen, ist der untrügliche, unverfälschte Spiegel, den er den Menschen vorhält, damit sie ihre eigene Handlungsweise in ihm erkennen. Die äsopische Fabel muß daher die höchste Natürlichkeit, Einfachheit und Unmittelbarkeit besitzen,

und darf auch in der Form keine Spur von freyer Bildung und Erfindung verrathen. Durch diese Abgezogenheit und Reinheit von aller menschlichen Willkühr giebt sie ein in sich selbst gehaltenes und rein willkührliches, d. h., unveränderliches, untrügliches und unverkennbares Beyspiel ihrer Lehre, und die Fabel erscheint nicht für einen bestimmten Fall gedichtet, sondern für alle Ewigkeit hingestellt. Dadurch verschwindet die Beziehung auf einen bestimmten Zweck, und die Fabel erlangt eigene Selbstständigkeit und Gebundenheit in sich selbst, d. h., poetischen Gehalt. Um der Reinheit von aller menschlichen Willkühr und Zufälligkeit willen bedient sich auch der Fabulist des beseelten und unbeseelten Naturreichs, um gleichsam, ohne eigene, menschliche Hinzuthuung, die Natur, die ewige, unveränderliche Wahrheit aller Dinge selbst für sich sprechen zu lassen; und um die natürlichen Wesen auch selbst handelnd aufzuführen, da der Mensch in ihrem ewigen Spiegel sich selbst erkennen soll, verleiht er ihnen Vernunft und Sprache. Eben dieser Unmittelbarkeit und unverfälschten Natürlichkeit wegen ist die äsopische Fabel auch die erste, kindliche Poesie eines sich bildenden Volkes.

§. 210.

So wie sich die alte äsopische Fabel durch objektive Kindlichkeit, Natürlichkeit und Einfachheit auszeichnet, so liebt auch die äsopische Fabel der romantischen Poesie, das Märchen in Form, Einkleidung und Vortrag die höchste Kindlichkeit und Einfachheit bis zur Naivetät; aber im Inneren spielt eine phantastische Zauberwelt, und oft wird auf mystische Weise, die aus der tiefsten Eigenheit des Dichters entspringt, irgend eine Wahrheit und Lehre zur Anschauung gebracht, oder auch die Fabel zur romantischen Erzählung ausgesponnen.

§. 211.

Bezieht sich aber die Kunst unmittelbar auf das Leben, so daß sie ihren Gegenstand nicht für sich selbst und als durch sich selbst bedingt darstellt, dadurch daß sie ihm die Form der Allgemeinheit und Absolutheit ertheilt, sondern ihn selbst bedingt behandelt durch die stete Beziehung auf einen empirischen Zweck oder einen zeitlich gegebenen Stoff, so legt sie auch die Form des Poetischen ab, um in die Bedingtheit des Lebens unmittelbar einzugehen, und bedient sich, um durch Ueberzeugung oder auch Ueberredung auf die Gemüther der

Menschen zu wirken, der schmeichlerischen Reize eines schönen und erhabenen, also kunstgebildeten Vortrags. Dies ist die Beredsamkeit, die auch dem bloß Bedingten und Ab-sichtlichen den Schein des Schönen und Unbedingten leiht, oft nur zur Täuschung. Darum ist die rhetorische Begeisterung der poetischen gerade entgegengesetzt, da sie um des äußeren Zweckes willen, nicht aus innerer, absoluter Wahrheit, die sich selbst genügt, und nicht des äußeren Scheines bedarf, ihren Gegenstand zu erheben strebt. Und so wie sie selbst, wenn anstatt der natürlichen und aufrichtigen Begeisterung eine künstliche eintritt, bloß auf der Täuschung und dem Scheine beruht, so ist sie auch so verführerisch, daß oft ein rhetorisches Streben für poetische Erhebung genommen wird. Zur wahren Poesie aber verhält sich die rhetorische Kunst so, wie sich die Sophistik, die Wissenschaft des Scheines, zur Philosophie, zur Wissenschaft der Wahrheit verhält.

5) *Historische Kunst.*

§. 212.

Der Beredsamkeit entgegengesetzt ist die historische Kunst, die, frey von aller decla-

declamatorischen Stimmung, die Offenbarung des Absoluten in der Geschichte rein absolut und in sich selbst harmonisch darstellt. Nach dem Gegensatze des Realen und Idealen im Absoluten aber hat die historische Kunst auch zwey Elemente: ein reales, als Universalgeschichte, wo ihr ein real-gebildetes Universum gegeben ist; darum ist der Geist und Charakter dieser Geschichte episch, und der homerische Herodotos das Urbild derselben; und ein ideales, als Specialgeschichte, wo die eigene Kraft und Bildung eines Volkes, oder der eigene Charakter einer in der Zeit sich bildenden Begebenheit das Princip der Geschichte ist; darum ist der Geist dieser Geschichte dramatisch, und Thukydides, der attisch-dramatische, das Urbild derselben. In der Universalgeschichte herrscht das göttliche Princip, die allwaltende Gottheit im Universum, dessen Glied, als Theil der Gottheit, jedes Einzelne ist; daher ist der epische Geschichtschreiber, so wie Herodotos, religiös. In der Specialgeschichte hingegen offenbart sich das menschliche Princip, die Tugend und Eigenheit, die sich mit freyer Kraft im Organismus des Universums entwickelt. Darum auch lebt der Universalhistoriker in der räum-

lichen Entfaltung, in objektiver Ruhe und Besonnenheit, denn er stellt ein real-gebildetes Seyn dar; der Specialhistoriker hingegen in der zeitlichen Gedrängtheit, in subjektiver Thätigkeit und Bewegung, denn er führt ein ideal sich bildendes Handeln auf.

§. 213.

Der Zweck der historischen Kunst ist ein absoluter, innerer; denn sie geht von der Anschauung des Absoluten in der Geschichte aus, und auf diese wieder zurück, einzig in dieser lebend. Eben wegen dieser reinen Objektivität, in welcher nichts subjektives und willkührliches vor der Wesenheit des zu erzählenden Gegenstandes hervortreten darf, bedient sich der Historiker, um allen Schein des Poetischen zu vermeiden, des profaischen Vortrags. Denn er will nicht scheinen das Absolute selbst erschaffen, oder auf eine freye, eigene Weise umgebildet zu haben, sondern die Absolutheit in ihrer unmittelbarsten und reinsten Wesenheit, also auch in der einfachsten und gleichsam selbstsprechendsten Darstellung erscheinen lassen. In der historischen Kunst tritt demnach das Poetische als innere Absolutheit, d. h., als Geist der Geschichte zurück, und seine Offenbarung ist nur negativ, d. h., reine Auffassung und Dar-

Stellung des an sich Absoluten. Daher kann auch nur der poetische Sinn die Geschichte, vorzüglich die Universalgeschichte, wahrhaft auffassen und darstellen, weil nur dieser in der Geschichte die harmonische und sich selbst bildende Entfaltung der Menschheit in der Zeit als Sinnbild des Absoluten ahndet und schaut; aber die Poesie ist bloß das Organ der Geschichte, nicht die Bildnerin. Philosophisch aber ist der Geist der Specialgeschichte, da sie die Geschichte eines Volkes oder einer Begebenheit aus den tiefsten Elementen seiner Eigenheit bis zu seiner Auflösung in das Universum, als zu seiner Katastrophe, entwickeln muß. Denn so wie die Poesie in der Anschauung eines Ganzen lebt, so führt die Philosophie, gleich dem prüfenden und verklärenden Feuer, das Einzelne oder Endliche auf das Unendliche zurück, als die reine Wesenheit aller Dinge, in welcher das Irdische seine Hülle ablegt und im reinen Lichte sein reines Seyn offenbart. Das Organ der Specialgeschichte ist daher Philosophie, aber die Philosophie ist nicht die Bildnerin der Geschichte; darum muß sie nur als der Geist der historischen Auffassung und Darstellung im Innern des Ganzen leben, und jedes Glied der Geschichte beseelen;

6) *R o m a n.*

§. 214.

Erreicht aber der poetische Geist durch die in der Anschauung oder der Erkenntniß gegebene Wesenheit hindurch, so daß er auch in der Form und der Behandlung sein absolut freybildendes Vermögen offenbart, so erzeugt sich die der rein - historischen, objektiven und realen Geschichte oder Erzählung entgegengesetzte Gattung der subjektiven und idealen Erzählung, die Novelle und der Roman, in denen die subjektive und frey poetische Stimmung des Dichters bald als fröhliche, heitere Laune, als Witz und Ironie, bald auch als Enthusiasmus und Phantasie hervorstrahlt. So wie sich aber die Romanze zum Rittergedichte, und in der epischen Poesie der Griechen die Rhapsodie zum Epos verhält, so verhält sich auch die Novelle, die eine einzelne Begebenheit und Geschichte erzählt, zum Romane, in welchem sich das Individuelle zum Universum erweitert, das Endliche im Unendlichen lebt, das Profaische im Poetischen spielt, die Geschichte in Poesie aufgelöst ist, und die Poesie selbst in der Tiefe des Gemüths zur Philosophie wird, oder umgekehrt die Philosophie, die Selbst-erkenntniß, zur Poesie, zur Anschauung eines

Universums, sich zurückbildet. Sonach ist der Roman, in seiner Vollendung gedacht, die höchste Blüthe der Kunst und die Einheit aller Poesie. Die absolute Poesie nemlich ist die freybildende Darstellung eines Angesehenen oder Empfundnen; ihr gegenüber steht die didaskalische, in welcher die Absolutheit auf den dargestellten Gegenstand oder auch in den ewigen Geist des Universums, in die Wahrheit fällt; denn in ihr tritt die Wahrheit als Absolutheit hervor; die reale Einheit der absoluten und der didaskalischen Poesie ist die historische Kunst, in welcher die Poesie als innerer Geist zurücktritt, und die Geschichte als ein an sich nur realgebildetes vorwaltet; und die ideale Einheit der absoluten, der didaskalischen und der historischen Kunst ist der Roman. In der didaskalischen Poesie steigt die Poesie in die Tiefe und den Geist des Universums herab, in der historischen Kunst waltet das Universum selbst in seiner reinsten Wesenheit, und im Romane wird die didaskalische Poesie, die philosophische Erkenntniß und Wahrheit, durch das Medium der objektiv - darstellenden Poesie selbst zum Universum. In der didaskalischen Poesie lebt der reine Genius des Menschen, als philosophirender Geist, in der historischen Kunst der Genius des Universums, und im Romane bildet

sich der Genius des Menschen durch die Poesie selbst zum Genius eines Universums.

§. 215.

Im Romane entwickelt sich alles aus der tiefsten Individualität, der innigsten Subjektivität, also aus der Absolutheit des Gemüths, der Religion der Liebe; darum muß jeder ächte Roman einen Anstrich des Mystischen haben. Mit dieser Absolutheit des Inneren ist zugleich absolute Freyheit gesetzt. So wie also in ihm alles aus der geheimsten Tiefe des Menschen ausfließt, die ihr unendliches, freyes Leben in tausend Lichtgestalten und Farben offenbaren kann, so kann auch der Roman alle Formen der Poesie in sich aufnehmen, und das Universum der Poesie spiegelt sich eben so in ihm ab, wie im Gemüthe des Menschen das gesammte Universum wiederstrahlt. Als Geschichte und Erzählung aber muß der Roman, da das Geschehene ein Reales, an sich Gesetztes, und von der Freyheit des Menschen Unabhängiges ist, die Form des rein-Historischen und Objektiven annehmen, also in Prosa erzählen; aber die absolute Freyheit, die aus der Subjektivität fließt, offenbart sich in der phantastischen Erfindung und Construction des Geschichtlichen, so wie die Eigenheit des In-

dividuum im phantastischen und musikalischen Geiste des Ganzen wiederstrahlt. Darum auch muß eine epische Entfaltung und Verknüpfung im Romane stattfinden, so daß alles Einzelne zufällig erscheint, weil es in der inneren Harmonie des Ganzen, in der unsichtbar-sichtbaren Gottheit des romantischen Universums seinen tieferen Grund hat; die dramatische Darstellung kann dagegen nur die Freyheit des Einzelnen erscheinen lassen, nicht aber die Gottheit in ihm, die sich äußerlich als Zufall offenbart.

§. 216.

Der Roman stellt demnach ein Universum in der Subjektivität und Individualität eines genialischen, göttlichen oder wunderbaren Menschen dar. So verschieden folglich die Bildung und der Geist eines Menschen seyn kann, so verschieden auch kann der Geist eines Romans seyn, bald rein poetisch, bald mehr philosophisch, bald in der Liebe spielend, bald in Heldenthaten sich darstellend. Und so wie der Roman die gesammte Welt, die ganze Bildung und Geschichte eines Individuums darstellt, in welchem sich durch wunderbare Schicksale sein Genius, der Gott im Menschen, offenbart, und das tiefste, geheimnißvollste

Leben, ein Spiegel der innigsten Selbsterkenntnis und Selbstbesehung, symbolisch und mystisch erscheint, so ist er auch die absoluteste aller Dichtungen, in welcher Poesie und Philosophie im tiefsten Centrum des Gemüths, durch das ideale Element der Religion, die Liebe, verknüpft zusammen wohnen.

§. 217.

So wie sich aber im Romane die Elemente der Poesie, die absolute, die didaktische und die historische Kunst, in harmonischer Einheit darstellen, so sind in ihm auch die Elemente der antiken und der romantischen Kunst selbst zur Eintracht durchdrungen. Denn das Centrum des Ganzen ist in ihm die tiefste Individualität, die ihre Blüten zu einer Welt entfaltet, und so in die reale Unendlichkeit, in das Epos zurückfließt. Das Princip des Romans ist demnach der Geist der Individualität und Eigenheit, die Liebe, seine Form und Offenbarung aber ist die harmonische Bildung eines Universums, also das Princip der alten Kunst. So ist der Roman das Eigenthum der neueren Welt, aber zugleich eine Durchdringung und Zurückbildung in die alte. Denn so wie der Mensch in der alten Welt nicht absolut in sich selbst, sondern

in einer äufseren Gefammtheit, im Staate lebte, so fehlte der alten Poesie das Princip des Romantischen, mithin auch der Roman.

Durch den Roman also, in welchem sich alle Gattungen und Formen der Kunst zur Abfolutheit durchdringen, stellt sich die Poesie selbst in der Unendlichkeit ihrer Elemente, in ihrem reichen und harmonischen, zur Vielheit aus der Einheit zurückgebildeten Leben, selbst als ein Epos dar, aber als ein verklärtes, als ein Liebe- und Geist-Durchdrungenes. Und so kehrt durch den Roman die Poesie, selbst zum Epos, d. i., zur Gefammtheit und Totalität gebildet, in ihren Anfangspunkt zurück, und der Kreis ihrer Bildungen schliesst sich in ihrer eigenen Abfolutheit.

Ueberficht der Gefchichte der Poesie.

So wie die Gefchichte überhaupt das Univerfum in feiner Entfaltung, also in feinem zeitlichen Leben darftellt, und das realifirte Bild der Idee ift; fo mufs nothwendig auch die Gefchichte der Poesie die zeitliche Darftellung der ewigen Poesie oder ihrer philofophifchen Idee

seyn, und ihre Perioden nichts anders, als die Elemente der Poesie selbst. Die Geschichte bewegt sich folglich in Einer Wesenheit, Einer Idee, und kann nur demjenigen als ein Chaos zufälliger Begebenheiten erscheinen, dessen Geist nicht das gesammte Leben in Einer höheren Anschauung zu fassen vermag, der an den einzelnen Erscheinungen haftet, ohne in ihre Seele, das Centrum, aus dem die Besonderheiten gleich Strahlenbrechungen hervorgehen, einzudringen. Für den Philosophen also, der das Seyn der Natur oder den Raum ebenso in das höhere Leben, in die Einheit mit der Zeit, durch die Idee erhebt, wie er das Fließen der Geschichte oder die Zeit, den Quellbrun des ideellen Lebens, in die Einheit mit dem Raume, durch die Anschauung und Erkenntniß des Besonderen im Gesammten, zurückbildet: für diesen allein, oder für den poetischen Sinn, der alles in lebendiger Anschauung ergreift, giebt es im wahren Sinne des Wortes Geschichte. Denn gleich entwürdigend diesen Namen ist das empirische Faktazusammenlesen ohne Geist und Idee, wie das rhetorische und declamatorische Ausmahlen und Verschönern der Begebenheiten. Ohne empirisches Zusammenlesen demnach und ohne rhetorische Affektation wollen wir die Ge-

schichte der antiken und modernen Poesie in einer allgemeinen Uebersicht zu entwerfen suchen, um einen anschaulichen Abriss vom Ganzen zu geben.

Für die Idee und die Geschichte der Poesie, die stets in Einem Leben verbunden, sind die Hauptelemente und die Epochen zwiefach, die antike und moderne Poesie, jene das Leben des Unendlichen in seiner Eintracht mit sich selbst, also in seiner unmittelbaren Harmonie und Gleichgesetztheit oder Wesenheit, als natürliches und real - gebildetes Leben darstellend, und diese das vollendete Leben aller Dinge in der Eigenheit, als gemüthliches und ideal - gebildetes, phantasiereiches Leben offenbarend.

Die Mutter der modernen Poesie ist demnach die antike; und so wie beide an sich und in der Idee Eins sind — denn Körper und Geist sind beide nur die verschiedenen Seiten Eines Lebens und Organismus, der in jenem seine Wesenheit anschauend, sich objektiv setzt, und in diesem seine Kraft erkennend, in sich selbst versunken ist: so sind auch jene zwey Hauptperioden in der Geschichte der Poesie an sich Eins, das heißt, Bildungen Eines Organismus.

Und eben diese Einheit des Gegensatzes der antiken und modernen Poesie mit der absoluten Poesie ist das wahre Wesen und Leben der Poesie, in welchem sich Anschauung und Begriff zur Idee durchdringen, beide an sich Eins, darum auch durch sich selbst getrennt und zugleich wieder verbunden.

Aber so wie das Alterthum die reine Wesenheit und ewige Form der Poesie selbst ist, woher ihre absolute Objektivität stammt; so ist selbst diese Besonderheit, welche für unsere Subjektivität den Charakter der Allgemeinheit hat, die Blüthe einer höheren Bildung, der absoluten Menschheit selbst, in welcher die Poesie kein geschiedenes Daseyn hatte, sondern sich noch Eines Zusammenlebens mit der Wissenschaft des Absoluten im magischen Bunde der Religion erfreute.

Dieses höhere Leben der Poesie in der Eintracht aller Kunst und Wissenschaft ist die wahre, ungetheilte Blume der Menschheit in ihrem unmittelbaren Ausflusse aus dem göttlichen Leben, in ihrer ersten Scheidung aus dem Paradiese, dem ewigen Universum. Und diese religiöse Bildung der Menschheit fällt nothwendig in diejenige Weltgegend unserer Erde,

die selbst den unmittelbaren Uebergang aus dem Leben des Sonnensystems in das besondere Leben der Erde bezeichnet, also in den Orient. Betrachten wir ferner die Geschichte der orientalischen Bildung, so finden wir die Indische Welt als diese reale Einheit der Kunst und Wissenschaft, und ihre Poesie als die Eintracht mit der Religion. So wie in ihr die Elemente des Absoluten, die Natur und der Geist, noch nicht geschieden sind, sondern in Einem zarten Blumenleben noch duften, so ist auch der Geist ihrer Poesie rein religiös, d. h., poetisch und philosophisch zugleich. Die Natur und die Welt ist ihnen nicht, wie den Griechen, ein freygegliedertes, lebens-trunkenes Thier, sondern ein gefühl- und gemüthbeseeltes Wesen in reiner Objektivität, d. h., eine Blume; gleichwie sich im Pflanzenleben Natur und Liebe durchdringen, im Thiere dagegen die Freyheit des organischen Lebens sich losreißt, und eine eigen gebildete, individuelle Natur offenbart.

Die wahre und eigentliche Poesie tritt folglich als besondere Form des Absoluten zuerst in der Bildung der Griechen hervor. Denn das Wesen und die Form der griechischen Welt ist die Harmonie der Religion und Phi-

lophilie; und so ist Griechenland der wahre Mittelpunkt des Orients und des Occidents; denn durch die Mitte des griechischen Lebens, der Poesie, ging der Orientalismus in das ideale Leben des Occidents über.

Der Anfang jeder neuen Bildung ist die Gesamtheit einer Periode selbst und ihr allgemeiner Charakter. So wie demnach das Epos die Universalpoesie jeder besonderen und nationalen Poesie ist, so ist auch Homeros nicht allein der Vater des Epos in der antiken Poesie, sondern der Gründer der antiken Poesie überhaupt. Denn da alle besondere Formen der Poesie nur Entfaltungen aus dem Epos sind, so beziehen sich auch die späteren Poesien insgesamt auf dasselbe, als den Urgrund und die Urwelt der Poesie. Und so wie das Epos seinem Charakter nach im Ursprunge und in der Religion aller Dinge lebt, also ganz im Wunderbaren wohnt, als in der unmittelbaren Eintracht der göttlichen und menschlichen Dinge: so ist das Homerische Epos selbst seinem Ursprunge und Geiste nach wunderbar, weder ganz begreiflich aus der Nationalität Eines Stammes, noch aus der Bildung Eines Individuums. Was sonach die Geschichte und die Kritik von dem allgemeinen und unbestimm-

ten Ursprunge der Iliade und Odysse lehren, dies findet in der Idee seine wahre Bestätigung: das Homerische Epos ist, so wie es das Universum der griechischen Welt darstellt, auf gleiche Weise auch das Produkt einer universellen Poesie, eines allgemein poetischen Zeitalters. Auch die Verschiedenheit der Iliade, deren Geist und Charakter mehr tragisch ist, und der Odysse, die sich zur Fülle des individuellen Lebens entfaltet, also zum Komischen sich hinneigt, ist nur aus der wahren Idee des Epos begreiflich. Denn das lyrische und dramatische Element der Poesie erzeugt sich erst aus der ungetheilten Poesie, dem Epos, bey nachfolgender Kunstbildung und Scheidung der Elemente. Sonach trägt das Epos schon in sich selbst den Gegensatz des positiven und negativen Lebens, der Tugend in der Einheit mit dem Göttlichen: dem Elemente des Lyrischen und Tragischen, und der Tugend in der Vielheit, in der freyen und zufällig erscheinenden Vielfachheit des menschlichen Lebens, also in der negativen Offenbarung der Harmonie des Menschen mit dem Universum. Die ursprüngliche Zweyheit im Epos ist demnach das Tragische und Komische, welches aber nur Ton und Farbe des Epos seyn kann, und nicht in seiner Besonderheit hervortreten darf, da es

sonst die Allgemeinheit des Epos vernichten würde.

Nach der Vollendetheit des Epos in dem poetischen Zeitalter der Homeriden erscheint seine Zerrüttung und sein Austritt aus der reinen Poesie in das Populäre und Moralische beym Hesiodos. Seine Poesie offenbart den Uebertritt der Menschheit aus dem universellen Leben zur besonderen Bildung der einzelnen Stämme und Menschen. Daher in ihm die vorherrschende Neigung zum Sittlichen, und die schreckhafte Darstellung des Bösen und Ungerechten in den Riesenkämpfen, den Symbolen der Naturempörung und des Widerstreites des Göttlichen und Menschlichen. Darum herrscht in ihm schon ein lyrisches und oft rhetorisches Streben in der Ausmahlung ins Ungeheure und Furchtbare. Er kennt und sucht das Böse, um es warnend darzustellen, da hingegen im Homeros alles in Eine Schönheit, in Ein freyes und freudiges Leben verschlungen ist. So ist Hesiodos die Ausartung des Homerischen Epos, und mußte es seinem Zeitgeiste gemäß seyn.

Die kyklischen Dichter behandelten grofse, nicht harmonisch entfaltete und freygebildete mythische Massen. Denn als der epische Geist des Zeitalters erloschen war, blieb für das Epos nichts übrig, als die Nachahmung des Homeros, die, wie jede Nachahmung, mehr ein gelehrtes, als poetisches Leben hatte.

In dem mittleren Zeitalter der griechischen Kunst dichteten Pisandros, Panyasis und Antimachos. Nach allem zu schliessen, was wir noch von ihren Gedichten kennen, hatten die damals blühenden lyrischen und dramatischen Dichtungsformen Einfluss auf ihre Poesieen. Als aber der poetische Geist der Griechen überhaupt erloschen war, im Zeitalter der Alexandriner, sank das Epos beynahe blofs zur gelehrten und todten Formel herab. So sind die Argonautica des Apollonios des Rhodiers (247 v. Chr.) ein mit Sorgfalt geschriebenes, korrektes Gedicht, aber ohne Geist und lebendige Wahrheit. Denn was kann ein Gedicht für Wahrheit haben, das weder aus der unmittelbaren, poetischen Anschauung entsprungen ist, wie Homeros Gesänge das unmittelbare Echo eines poetischen Volkes und einer Nationalgeschichte waren,

noch aus einer freygebildeten Idee sich entfaltet hat? Noch tiefer stehen die späteren Epopöen eines Quintus, Tryphiodoros und anderer.

Für die antike Poesie ist die römische das, was für die romantische Poesie die eigentlich moderne ist. Denn so wie die Römer, ein westliches, tugendliches und tapferes Volk, das freye und objektive Leben der griechischen Poesie auf das Princip ihrer Bildung, auf Tugend und Heldengröße beschränkten, so hat sich auch die romantische Poesie des katholischen Südens aus dem Zauberreiche der Phantasie in den praktischen Geist und Verstand des protestantischen Nordens herabgelassen: und Frankreich schwebt in der Mitte zwischen der Phantasie und dem Verstande; sein Princip ist verständige, empirische Objektivität, das heißt, Sinnlichkeit und flüchtiger Reiz; da hingegen Deutschland die Vereinigung des Südens und Nordens in der Tiefe, also im Gemüthe ist. Darum hat alles Französische einen äußern Schein und Reiz, das Deutsche hingegen innere Wahrheit, Selbstständigkeit und Innigkeit.

In den frühern Epopöen der Römer erschien, ob sie gleich Nachahmungen der griechi-

schen Epiker waren, ohne Zweifel die römische
 Gröfse und Tugend heroischer und reiner,
 als in den späteren, die, weniger aus dem
 unmittelbaren Leben und Gemüth entsprungen,
 mehr absichtliche und gelehrte Nachbildungen
 waren, also den Keim des Rhetorischen schon
 unmittelbar in sich trugen. Wer dieses erwägt,
 und die damalige Gefunkenheit des römischen
 Nationalcharakters noch hinzunimmt, wird die
 Erscheinung einer Aeneide begreifen, die bey
 allen Vorzügen eines gebildeten und verfeinerten
 Geistes und Vortrags, doch im Ganzen nur ein
 frostiges, unpoetisches Daseyn hat. Denn dieses
 Lobgedicht auf den Iulischen Stamm ist so
 wenig un fein selbst willen gedichtet, hat
 so wenig freyes und organisches Leben, daß
 es vielmehr architektonisch zusammengefügt
 ist, als ein kunstmässiger, geschmackvoller Pallast,
 in welchem es natürlich auch an sentimentalen
 Chevalerieen nicht fehlen kann. Uebrigens
 hätte Virgilius für die modernen Epiker ein
 warnendes Beyspiel seyn sollen, wie das po-
 etische Leben nothwendig untergeht, wenn
 man die Mythologie nicht als das, was sie ist, als
 Volkspoesie behandelt, sondern sie als ein
 rhetorisches oder auch nur gelehrtes Ausschmü-

ekungsmittel gebraucht, um seinem Gegenstande eine unwahre, gehaltlose Hoheit und Alterthümlichkeit zu ertheilen.

In dem Verhältnisse, in welchem die griechischen Epiker des späteren Zeitalters zum Apollonios stehen, der eben so die kunstmässige Mitte zwischen dem poetischen Homeros und dem rhetorischen Tryphiodoros u. a. bezeichnet: stehen auch zum Virgilius die späteren Epiker der Römer, Lucanus (27 n. Chr.), der Verfasser der *Pharsalia*, Valerius Flaccus († 88 n. Chr.), der eine *Argonautica* dichtete, Papinius Statius († 96 n. Chr.), der Verfasser einer *Thebais* und *Achilleis*, Silius Italicus (100 n. Chr.), von welchem wir die *Punica* haben, und endlich derjenige, der die Rhetorik bis zum Schwülstigen und Süßlichen trieb, Claudianus (395 n. Chr.). Keiner von diesen Dichtern ist so verwerflich, daß er nicht auch eigene Vorzüge befäße, aber von rein-epischer Poesie kann bey ihnen nicht die Rede seyn.

Unter den modernen Epikern war vom Virgilius vorzüglich abhängig Torquato Tasso († 1595), der Verfasser des betreyten *Jerusalems*

in 20 Gefängen. Seine Epopöe ist eine Vermischung des Antiken mit dem Romantischen; aber bey allen Vorzügen eines gebildeten, blühenden Vortrags und eines wohltönenden Versbaues hat dennoch das Ganze kein ächt poetisches Leben, und am wenigsten die Objektivität und Reinheit des epischen Dichters von aller elegischen Betrachtungsweise; vielmehr zeigt sich im Tasso eine weichliche, sentimentale Hinneigung nach dem Realen, die uns, statt den Gegenstand selbst in seinem wahren, unmittelbaren Leben darzustellen, bloß die Empfindungen des Dichters offenbart, und dadurch dem Ganzen ein zweydeutiges Daseyn giebt. So zwischen dem Himmel und der Erde, in der duftigen, schwankenden Region des Mondes schimmern seine Bildungen in einem sanften, aber matten Lichte.

Das reinste Epos im Geiste des Alterthums ist die Lusiade des Portugiesen Camoens († 1579) über die Entdeckung von Ostindien durch Vasco de Gama. Diese Epopöe ist in Wahrheit das, was das ächte Epos seyn muß, ein Geseng, der aus dem Herzen und Munde eines Volks ertönt zur Verherrlichung der vaterländischen Geschichte. Die Mythologie ist

bey ihm nicht das Gerüste, worauf er seine Erzählungen aufgebaut, sondern schöne Bildersprache und sinnreiche Allegorie.

Offian's, des schottischen Barden, uns bekannte Gefänge sind nicht ächte und ursprüngliche Epopöen, sondern lyrische Rhapsodien. Milton's († 1674) verlornes Paradies ist ein höchst gelehrtes und tiefsinniges, aber im Ganzen unharmonisches und unepisches Werk.

Voltaire's, des Franzosen, Henriade ist als Epos das langweiligste Gedicht, ohne poetische Ansehaulichkeit und Bildung, ein bloßs declamatorisches, in Versen geschriebenes Werk über eine Geschichte.

Die altdeutschen Heldengedichte, wie das Heldenbuch, haben einen rein epischen Geist, der sich in den Tugenden der ächt deutschen Poesie, der innigen Wahrheit und Kraft, der unverstellten, ungeschmückten Einfachheit und Geradheit auf das vollendetste, oft selbst mit Strenge und nicht ohne Härte, verkündet. Klop-

Klopstock's *Messiade*, nach Milton gedichtet, hat ein reiches und tiefes Leben an Empfindungen und Phantasieen, aber der Versuch, das Uebersinnliche und Unanschaulbare des Christenthums episch darzustellen, da eben die höchste Anschaulichkeit das Wesen des Epos ist, war sich selbst widersprechend, und mußte folglich verunglücken; denn die Idealität der christlichen Religion, als ihr wahres Wesen, mußte bey dem Bestreben, sie ihrer Natur zuwider objektiv zu machen, und der alten Mythologie ähnlich zu bilden, verletzt werden. Daher dem ächten Geiste des Christenthums, dessen Idee wohl Klopstock hatte, nichts entgegengesetzter ist, als diese Religionsepopöe. Denn ihre Sinnbildlichkeit ist nicht katholische Symbolik, sondern Herabziehung des Unendlichen in das Endliche, wodurch die Idee der Religion sich selbst aufhebt.

Meisterhaft dagegen ist in Rücksicht auf lebendige, anschauliche Objektivität der Darstellung und des Vortrags Goethe's *Hermann und Dorothea*; aber nur wem die Form schon genügt, kann es für ein Epos halten, und wer die Göttlichkeit der wahrhaft epischen Welt

in der leeren Gemeinheit des bürgerlichen Lebens wiederfindet.

Die Schäferepopöen von Bodmer, Gessner u. a. sind unreine Zusammensetzungen des Epos und der misverstandenen Idylle.

Unter den eigentlich romantischen Epopöen oder den sogenannten Rittergedichten gebührt dem Ariosto († 1533) vor allen seinen Vorgängern und Nachfolgern der erste Preis; denn er vereinte den Scherz und die Laune des Pulci mit dem Ernste des Boyardo in der absoluten Phantasie der romantischen Kunst. Seine fröhliche, lachende Phantasie, seine rein poetische und epische Darstellung, die über die oft süßlichen Sentimentalitäten des Tasso weit erhaben ist, dann die tiefsinnige, wunderbare Verknüpfung und arabeskenartige Form bey dem von aussen leichten und spielenden Leben machen ihn zum Meister des Rittergedichts.

Unter den neueren Nachahmern des Ariosto zeichnen sich Fortinguerra († 1735)

und Wieland aus, und zwar letzterer durch den milden Scherz und die heitere Laune seiner Darstellung, obgleich seine epischen Gefänge nur ein reizendes Daseyn haben, ohne absolute, innere Gediegenheit und Tiefe, und die Stelle der ächt romantischen Phantasie nur eine gewisse Anmuth und Grazie ersetzt, die größtentheils oberflächlich ist und an falscher Sentimentalität kränkelt.

Unter den komischen Gedichten der epischen Gattung ist die Homerische Batrachomyomachie durch lebendige Parodie ausgezeichnet; unter den italienischen aber hat der geraubte Eymmer von Taffoni († 1635) den meisten Ruhm erlangt, da hingegen unter den englischen der Hudibras von Butler († 1680) ganz ins Burleske ausartet. Geistreicher und feingebildeter ist Pope's Lockenraub; mehr witzig-satyrisch Boileau's Kirchenpult.

Rein episch und durch lebendige, natürliche Anschaulichkeit ausgezeichnet ist Reinecke Fuchs, ob er gleich mehr in die äsopische Fabelwelt übergeht. Zu sehr in die Breite dagegen ausgesponnen sind Zachariä's

komische Gedichte, und Thümmel's Wilhelmine ist, obgleich durch Witz belebt, doch zu einseitig. —

Den unmittelbaren Uebergang vom Epos zur lyrischen Poesie machen die Homerischen Hymnen, in denen das lyrische Princip der Kunst als Verklärung des Realismus der Mythologie hindurchbricht. Sprache, Versbau, Behandlung der Gegenstände: alles athmet Musik und diejenige geistige Bildung, die, nachdem sich der Mensch von dem kräftigen, oft wilden Leben der Natur losgerissen hat, als die Blüthe seiner Selbsterkenntnis und der bewußten Harmonie seines Gemüths mit dem göttlichen Universum hervorstrahlt. Darum haben die Homerischen Hymnen ein so ruhiges, mildes Leben, eine solche Reinheit und Zartheit des Gefühls, die das Epische und Lyrische in Eins verschmelzt, daß du, wie beym Apollon von Belvedere, nicht sagen kannst, ob es Körper oder Geist ist: eine solche Verklärung athmet die Gestalt, einen so geistdurchdrungenen Körper hat der Gedanke. Aber auch dieses so hohe, ätherische Leben des Homerischen Hymnos, in welchem das Göttliche und Menschli-

che Eine Seele, Einen Körper hat, und das Gefühl in die reine Beschauung des Göttlichen verfloßen ist, hat das gelehrte Zeitalter der Alexandriner zur bloßen Form gemacht, so daß das Religiöse des Hymnos hier beynahe zur bloß gelehrten Erzählung der alten Mythologie geworden ist. In diesem Geiste dichtete Callimachos (247 v. Chr.).

Dem Hymnos vergleichbar in der romantischen Poesie ist die Romanze, der eigentliche Volksgefang voll religiöser Wunder. Die nordischen Romanzen unterscheiden sich dem Genius der nordischen Poesie gemäß durch ihren elegischen Geist, der aus der Tiefe und Eigenheit des Gemüths hervorstrahlt, da hingegen die südlichen, vorzüglich die spanischen, eine reizende und glühende Phantasie athmen. In unserer Poesie ist die Romanze bald mehr zum individuellen Volksliede herabgesunken, bald auch hat sie ihr phantasiereiches Leben durch eine rhetorische oder moralische Stimmung verloren. Die ächte Romanze in ihrem reizenden, wunderbaren Spiele, in ihrer schönen und bedeutamen Einfachheit hat Tieck wieder erweckt, und die Schlegelschen offenbaren eine Kunstpoesie, deren Verstandniß

sich zum Theil auf eine höhere Anschauung der Poesie gründet. —

Der Gegensatz der Ode und der Elegie, die sich beide im Dithyramben durchdringen, bestätigt sich auf das einleuchtendste durch die Geschichte der griechischen Poesie. Denn melischer Natur nach dem Geiste der positiven Harmonie in der Musik, ist die dorische und aeolische Lyrik des Alkaios, der Sappho, des Alkman u. a., von denen uns nur einzelne Verse und Gefänge übrig geblieben; elegischer Natur hingegen, nach dem Wesen der weiblichen Harmonie war ursprünglich die ionische Lyrik des Mimnermos und anderer; chorisch und dithyrambisch, nach dem Geiste der absoluten, attischen Poesie, ist die attische Lyrik, in welcher die Unendlichkeit und Erhebung des Gemüths aus der ewigen Quelle der eigenen Bildung und Freyheit strömte. Denn so wie der Anfang der Lyrik, als der Losreißung des Idealen vom Realen, gewaltsam war, und durch die zorngefüllte, jambische Lyrik des Archilochos geschah, und die weiche Elegie selbst bey Kallinos und Tyrtanos Schlachten besang: so flossen späterhin die Gattungen der Lyrik, durch das

elegische Princip der Selbstbeschauung und Besonnenheit gemildert, theils unvermerkt in einander, theils gingen sie in der attischen Poesie ein höheres, absolutes Leben ein, das sich aus der geistigen, selbsterhoffenen Harmonie der leidenschaftlichen Ode und der sanftklagenden Elegie erzeugte. Und Pindaros ist diese Blume der griechischen Lyrik. Denn Unendlichkeit und Erhabenheit, die in der Ode das Gemüth ausser sich setzen, ist in seiner Poesie zugleich unendlich Ruhe, Milde und Besonnenheit, so daß sich die Ode durch die Elegie, und die Elegie durch die Ode scheinen verklärt zu haben. Darum auch ist sein Gesang so feyerlich und groß, so kraftvoll und gedrängt, wie es die Tugend der dorischen Harmonie ist, aber auch wiederum so einfach und sanft, so mild und anschaulich sich entfaltend, wie die zum Epos sich neigende Elegie der ionischen Lyrik. Pindaros umfaßt die ganze Höhe und Tiefe des menschlichen Lebens, und dieser Universalität gemäß ist der Geist seiner Gefänge religiös; aber nicht religiös, wie die epischen Hymnen, sondern das menschliche und eigentlich lyrische Princip der religiösen Begeisterung, die Tugend und das hohe Gefühl der göttlichen Kraft tritt

entschieden hervor, und ist die Triebfeder seines Adlerfluges, selbst da, wo er das Bewußtseyn zu überfliegen scheint. Und diese — genialische Kraft seiner Poesie strahlt oft in eigener Verklärung durch die Weihe der pythagorischen Philosophie. Darum hat ihn auch an Tiefe und reiner Harmonie des Gemüths noch kein Dichter übertroffen.

Unter den Römern zeichnet sich Horatius durch seine vollendeten Nachbildungen der griechischen Lyrik aus, die er oft durch seine Feinheit, gebildete Grazie und Jovialität, so wie durch den letzten Hauch der Römertugend auf eine eigene Weise beseelt, wenn auch seine Oden, an die griechische Poesie gehalten, weit entfernt sind von dem freyen, organischen Leben der griechischen Lyrik. Eigene Lieblichkeit und ursprüngliche Grazie haben die kleineren Lieder des Catullus, obgleich seine Elegieen größtentheils kalte Nachbildungen sind. Des Propertius Elegieen hingegen haben alle das Gepräge eines harmonischen Gemüths, eines freygebildeten Lebens. Darum steht er weit über dem oft zu schwächlichen Tibullus, und dem frostig

witzelnden Ovidius, dessen Heroiden auch nichts, als declamatorische Versstücke sind.

Die englischen und französischen Odendichter haben größtentheils den Fehler eines rhetorischen Schwulstes. Inniger dagegen und gehaltvoller sind die Oden von Uz und Klopstock, obgleich nicht aus ächter, freyer Poesie entsprungen. Aber von aller Lyrik entblößt sind Ramler's Oden, in Form und Sprache geglättet, aber ohne Geist und Gemüth. Auch die Oden von Voss sind nur in Rücksicht auf Sprache und Rhythmus gelungene Nachahmungen der Alten.

Klopstock's Elegieen sind zu elegisch, und die Vossischen haben eine antike Form, aber keine Poesie. Das herrlichste Erzeugniß der modernen Poesie in der elegischen Gattung sind dagegen Göthe's Elegieen, die ein freyes und schön gebildetes Leben verkünden, ob sie gleich, um elegisch und lyrisch vollendet zu seyn, mehr Gemüth haben sollten; denn der Dichter schildert mehr den Gegenstand, als er seine Empfindung darüber musikalisch ausspricht.

In der romantischen Lyrik steht am höchsten Petrarca, der beynahe auf gleiche Wei-

se, wie Pindaros, die Elemente der Lyrik in seiner Poesie vereinigt darstellt, und zwar nach dem idealen Geiste der romantischen Poesie, die höchste Metaphysik, die ihn zur Beschauung der Platonischen Ideenwelt erhebt, mit der tiefsten Mystik, der innigsten Offenbarung seines Gemüths, in den reizendsten Bildern der Phantasie, in dem anmuthigsten, geistreichsten Spiele der Liebe; und dies mit einer Ruhe und harmonischen Vollendung, die ihn zum ersten Klassiker in der romantischen Lyrik macht.

Ganz aber in Musik und innige Liebe des Herzens aufgelöst ist die Lyrik in den Minneliedern, die aus dem Herzen von Deutschland entsprossen, frohe Kinder der Einfalt und lieblichen Unschuld, denen die Liebe nicht ein idealisches Sehnen ist, wie dem Petrarca, sondern das goldene, spielende Leben des Lenzes, das kindliche Ergötzen an wahrhaften Freuden.

Unter den eigentlichen Liedern der modernen Poesie zeichnen sich einige von Opitz und seinen Nachfolgern, vorzüglich aber die
von

von Göthe, Tieck, Novalis u. a. aus, die Göthischen durch Lebendigkeit und eine heitere, freye Ansicht und Behandlung des Gegenstandes, die von Novalis durch ihre Wahrheit und Innigkeit in reiner Stimmung und Offenbarung des Gemüths; Tieck's Lieder aber erheben durch eine blühende und romantische Phantasie in innigster Eintracht mit dem wahrhaften Geiste der deutschen Einfalt und Kindlichkeit.

Bloß spielend dagegen und in witzigen Formen scherzend ist das Madrigal, Triolet u. a. der Franzosen, ob wohl sie in dieser Poesie noch am glücklichsten sind.

Das Epigramm endlich, das bey den Griechen elegischer Natur war, und allgemeine Betrachtungen oder auch einzelne Bemerkungen über Vorfälle des Lebens u. s. w. enthielt, trat schon bey dem römischen Martialis in den Ton der Ironie, des Witzes und der Satyre über; und diesen Charakter behielt es bey den Neueren. Göthe zuerst führte es zu seiner klassischen Form zurück. —

In der griechischen Tragödie bezeichnen die drey vollendetsten Tragiker, Aeschylos, Sophokles und Euripides in der höchsten und gebildetsten Periode der griechischen Poesie überhaupt die drey Stufen jeder Bildung: die Periode der unendlichen, emporstrebenden Kraft und Freyheit, die Periode der vollendeten Tugend und Harmonie des Menschlichen mit dem Göttlichen, und die Periode der nach dem Genuße der Harmonie befriedigten und als Reflexion in sich selbst zurückkehrenden Kraft, also der Abspannung und Auflösung. Darum ist Aeschylos, der zuerst die festlichen Lieder und Aufzüge zum eigentlichen Drama bildete, so erhaben und so colossalisch; denn er offenbart die Göttlichkeit des Menschen in der Riesenkraft und dem unendlichen Entgegenstreben gegen das Schicksal. Idee und Form, alles ist in ihm groß, ernst und wahrhaft heroisch, einzig vergleichbar den hohen, colossalischen Statuen der ersten Periode der plastischen Kunst. Denn keinesweges rohe, wilde Größe ist sein Charakter, sondern das erhebende Gefühl der Freyheit, der energische, oft als Härte sich darstellende Kampf der menschlichen Vernunft und Kraft gegen die Tyranney des Schicksals und jede äußere,

den Menschen unterjochende Gewalt. Und sein Prometheus ist in diesem Sinne die erste aller Tragödien, das wahre Propyläum der griechischen Tragödie; denn in inniger Uebereinstimmung erscheint des Dichters Behandlung mit der hohen Idee des Mythos.

Im Sophokles, über dessen Vollendung nichts höheres gedacht werden kann, durchdringt sich die reine, harmonische Menschlichkeit mit der Göttlichkeit auf das innigste und bis zur musikalischen Verklärung. Seine Helden haben nicht die stolze, übermüthige Grösse des Aeschylos, oder sie haben die Erkenntniß und das, selbst den Tod erheiternde und verklärende Bewußtseyn der höheren Macht und Gerechtigkeit des göttlichen Alls, der ewigen Adrastea. Aus diesem Geiste der verklärten Menschlichkeit stammen seine idealischen Charaktere, in denen das Göttliche nur die durchsichtige Hülle des Menschlichen trägt; die harmonische Vollendung und Ausbildung des Ganzen wie des Einzelnen; die Grösse und Milde, mit hoher Einfachheit gepaart: so daß der, welcher einen griechischen Dichter aus sich selbst und aus dem Geiste der griechischen Welt zu begrei-

fen weiß, keinen Flecken an diesem reinen Götterbilde gewahren wird.

Im Euripides offenbart sich die Aufgelöstheit der vollendeten, rein-menschlichen Tugend, die, abgefallen von der Göttlichkeit, in die Gehaltlosigkeit eines sophistischen Lebens zerfloßen ist. Denn der Charakter seiner Tragödien ist durchaus negativ, die Tugend nicht in ihrer unmittelbaren GröÙe und reinen Wesenheit darstellend, sondern nur in Reflexionen andeutend; daher es natürlich bey ihm nicht zur Tugend selbst kömmt. Aber eine eigene Anmuth und Lieblichkeit, die freylich, aus der trüben Quelle eines rhetorischen Geistes fließend, nicht rein und ächt poetisch seyn kann, gewinnt diesem Dichter die Gunst derer, die sich an der Form der Poesie schon begnügen. Eben auch aus dem bloß reflektirenden Geiste seiner Poesie fließt das Elegische oder das Pathos seiner Tragödien.

Die frühesten Tragödien der Römer waren Uebersetzungen aus dem Griechischen. Darauf scheinen sie eigene Versuche gemacht zu haben, wie Asinius Pollio. In dieser zweyten

Periode der Römischen Tragödie dichtete auch Ovidius seine Medea. Endlich aber sank die Tragödie bey ihnen zur leeren Schuldeclamation herab; denn nichts anders sind die Tragödien, die man unter dem Namen der Seneca's kennt.

Im Mittelalter der romantischen Poesie leuchtete vor allen als ein Wundergestirn am poetischen Himmel des Nordens Shakspear († 1616), dessen Tiefe und Idealismus in der Poesie noch kein Dichter erreicht hat. Denn seine Dramen sind Symbole des absolutesten, freyesten Geistes, der, so wie er in das Herz aller Dinge schaut, und alles gleichsam bey der tiefsten Wurzel in der dunkelen Geburtsstätte der Erde erfaßt, auch über alles eine so unbegranzte Herrschaft ausübt, daß er selbst den heiligsten Realismus durchbricht, um seiner freyen Kraft keine Schranken zu lassen. Darum ist er so erschütternd und furchtbar ergreifend; denn vor ihm giebt es keine Tiefe, kein Geheimniß, das er nicht mit dem Lichte seines Geistes durchdringt und hervorzieht. Aber so wie er den Realismus der höchsten Lust durchbricht, so löst und erheitert er auch wieder die

Schrecknisse des nächtlichen Verhängnisses durch das freye Leben der Ironie und des Humors. Und eben diese Ironie, dieser Humor sind die Verkündiger seines freyen, durchaus idealen Geistes. Gleichwie nun der Geist seiner Poesie negativ und mehr philosophisch ist — denn er zerstört den Realismus der Welt um seiner Freyheit willen, und sein Geist zerbricht willkührlich die Harmonie und Schönheit des Universums: so wird bey ihm auch der Kampf des Endlichen und Unendlichen nur auf negative Weise gelöst durch den Untergang des Endlichen, nicht aber durch den Uebergang desselben in das Unendliche. Denn das Schicksal erscheint nicht bey ihm positiv, wie in der griechischen Tragödie, als die höhere, die Freyheit und Tugend des Menschen in sich aufnehmende und alle Widersprüche löfende Macht, sondern es wird blofs angedeutet durch den Widerspruch des Menschen mit der Welt; weshalb auch die Charakteristik und Individualisirung ein so entschiedenes Uebergewicht bey ihm hat. Darum lassen seine Tragödien Dissonanzen im Gemüthe zurück, die er gleichfalls nur negativ auflöst durch die alles durchdringende und in Einen absoluten Geist aufnehmende Freyheit seiner Poesie. Eben auch aus dieser Idealität, als dem inneren Principe alles Lebens, strömt die rei-

che, mit ihrer eigenen Fülle spielende Lebendigkeit der Shakspearischen Poesie.

Vergleichen wir diesen Geist der Shakspearischen Poesie mit der Romantik des Südens, so finden wir diesen Gegensatz, daß Shakspear, als die Blüthe der nordischen Poesie, den absoluten Idealismus der Romantik bezeichnet, die südliche Poesie hingegen den Realismus. Denn im Shakspear strahlt uns die unendliche Tiefe und das unergründliche Leben des Geistes, in der südlichen Poesie hingegen, ob sie gleich romantischen Ursprungs, also ideal und subjektiv ist, tritt das Ideale nicht in seiner absoluten Kraft, als unendliche Freyheit, wie bey Shakspear, hervor, sondern es ist in den Realismus einer reizenden Phantasie aufgelöst. Aber selbst in diesem Realismus der südlichen Poesie müssen wir wiederum die italienische, spanische und portugiesische Poesie unterscheiden; denn diese Unterscheidung gehört zur Erkenntniß der romantischen Poesie, und die alles vereinende Idee schaut dann das Ganze wiederum in lebendiger, freygebildeter Eintracht.

Die italienische Poesie nemlich lebt fast ganz im Geiste der ruhigen, klassischen Vollen-

dung. Denn selbst im Ariosto, bey welchem sich die Romantik als spielendes, phantasiereiches Leben der Ironie offenbart, tritt doch das Ideale vor dem Realen nicht hervor, geschweige daß es den Realismus so schmerzlich zerschneiden sollte, wie es oft Shakspear's Ironie thut. Boccaccio aber ist ein reines Epos, und durchaus plastisch, und eben so lebt Petrarca in der ruhigen, idealischen Beschauung seines Gemüths und seiner Liebe. Der Spanier Calderon de la Barca hingegen ist durchaus mahlerisch; denn seine Dramen sind reizende, innigst beseelte Gemählde, in der regsten Heiterkeit, in dem üppigsten Scherze eines phantasiereichen Geistes entworfen. Sie haben nicht die ruhige, vollendete Gestaltung der italienischen Poesie, sondern der Geist tritt in ihnen mehr hervor, und offenbart sich als reizendes Leben, als glänzender Farbenshimmer, als spielende Strahlen der südlich-glühenden Sonne, und die geistig-sinnliche Phantasie ertheilt ihnen den höchsten Zauber eines blühenden reellen Lebens. Die zauberische Gluth der südlichen Phantasie kennt auch Shakspear, in denjenigen Dramen vorzüglich, die er nach südlichen Novellen dichtete, aber sein Idealismus bricht auch hier hindurch, wie in Romeo und Julie. Und bey Calderon ist auch alles voll ironischen Lebens,

aber dieses Leben ist ein reizendes Spiel; denn es ist nicht die Ironie eines höheren, allkräftigen Geistes, der keine Fesseln kennt, und selbst die Bande des phantasiereichen Lebens der Liebe zerbricht, um sich und seine Freyheit zu behaupten. Eben durch diese Tiefe des Gemüths, die in den objektiven Darstellungen, als den Sinnbildern des inneren Lebens, so zauberisch und wunderbar wiederstrahlt, ist die spanische Poesie so anziehend und ergreifend. Die schöne Gestaltung ist nicht mehr Zweck an sich, wie in der italienischen Poesie, die den Uebergang aus der antiken zur modernen macht, sondern das von aussen reizende und spielende Leben lockt in die Tiefe, gleichwie im Gemählde das Körperliche nur Ausdruck und Andeutung des Geistigen ist, und durch die Colorirung die Farben des inneren Lebens bezeichnet. Einen gleichen Gegensatz hat auch die italienische und spanische Mahlerey, da jene durchaus plastisch ist, so daß sie das Innere oft nur um der äusseren Schönheit willen darzustellen scheint: denn im Raphael ist alles zugleich objektiv gebildet; die spanische Mahlerey dagegen ist eigentlich mahlerisch: die Gestalt hat eine unendliche Tiefe, und über jedem körperlichen Ausdrucke schwebt etwas mystisch - zauberi-

sches, als Andeutung eines Geistigen. Die portugiesische Poesie dagegen ist rein musikalisch, die Empfindungen der Liebe in den zartesten, süßesten Lauten aushauchend.

Gleichwie demnach die ionische Poesie das plastische und epische Element der griechischen Poesie bezeichnet, die dorische das lyrische oder musikalische und die attische die Durchdringung der ionischen und dorischen Poesie, das unmittelbare Leben der gesammten antiken Poesie und gleichsam den Proceß; ebenso offenbart sich der Realismus der romantischen Kunst in der Plastik der italienischen Poesie; die spanische Poesie, als das mahlerische Princip der Romantik, macht den Uebergang zur Musik der portugiesischen, und der absolute Idealismus der romantischen Kunst, der die unendliche Freyheit und Bildungskraft des Geistes selbst darstellt, erscheint als der Proceß und das unmittelbare Leben der Poesie in den Shakspearischen Dichtungen. Shakspear ist folglich die Tiefe und Totalität der romantischen Kunst, die sich in ihrer vollendeten Idealität und Negativität nur als das absolute Leben des poetischen Geistes offenbaren kann. —

Die Franzosen haben in ihrer beabsichtigten Nachahmung der Alten aus Mangel an eigener Poesie und positiven Tugend, so wie auch durch Hinzufügung einer Menge von conventionellen Regeln, die Form der griechischen Tragödie zur bloßen Formel herabgesetzt. Ihre Tragödien haben dem Nationaleharakter gemäß, der in der bloß äußerlichen Mitte zwischen der Phantasie des Südens und der freyen Kraft des Nordens als ein flatterhaftes Luftbild schwankt, nur das Eigenthümliche eines äußerlich gebildeten, überverfeinerten Lebens und einer höflichen oder höfischen Conversation. Ihre Stärke sind Prinzessinnen und leere Liebeshändel; denn die Liebe ist ihnen nur Galanterie. Nicht anders kann ein Deutscher urtheilen, der durch die leere Declamation und das geschminkte Leben hindurchsehend, nichts als ein hohles, eitles Wesen erblickt.

Unter den früheren Trauerspielen der Deutschen zeichnen sich durch Gröfse, Wahrheit und schlichte Einfalt einige von Hans Sachsens Tragödien aus. In der neueren Zeit hingegen ahmte man theils den Shakspear, theils die Franzosen nach. Wahre Poesie und Genia-

lität findet man zuerst wieder in Göthe's Trauerspielen. Er zuerst auch erweckte wiederum das philosophische Drama durch den Faust, der eine seltene Tiefe und Lebendigkeit hat, obgleich der Rationalismus poetischer seyn sollte, d. h., phantastischer Realismus oder Idealismus. Lessings Nathan der Weise hingegen kann schon seiner Idee nach kein poetisches Drama seyn; denn das einzig poetische in ihm ist die dialogische Form, und das Ganze ist nichts, als Dialektik. — Göthe's Iphigenia und Eugenia aber zeichnen sich mehr durch die Form aus. Und Schiller's Tragödien haben weder die Fülle des inneren, absoluten Lebens der Shakspearischen Dramen, noch die freygebildete, organische Vollendung der Göthischen. Ueberhaupt aber ist die jetzige moderne Poesie entweder ohne alle Ahndung von Kunst und ihrem höheren, absoluten Leben, also empirisch: und der Repräsentant dieser Gattung ist Kotzebue; oder sie ist logisch und rhetorisch. Göthe, dessen Geist mit den Urbildern der alten Poesie und mit Shakspear's unendlichem Leben getränkt war, führte die moderne Poesie zuerst zum freyen, schönen Leben zurück. Das Moderne aber, oder den Rationalismus, der seiner Poesie durch den

Zeitgeist noch anhängt, erhöhte und verklärte Tieck durch das ächt romantische und phantasiereiche Leben seiner Poesie. Fr. Schlegel's Alarcos ist ein herrliches Erzeugniß seiner tiefen Kunstpoesie; in ihm durchdringt sich der phantastische Geist des Romantischen in der höchsten Blüthe der Liebe und Religion mit der vollendeten Bildung der antiken Poesie in wunderbarer Eintracht von nordischer HeldengröÙe und südlicher Weichheit, von stolzer Kraft und inniger Zartheit.

Alle Reize des Romantischen zugleich mit der vollendeten Form der antiken Poesie haben die Schäferspiele von Guarini, Tasso u. a. —

Das höchste Musterbild der wahrhaft göttlichen Komödie, die in der reinen Lust lebt, und ihren unbegrenzten Frevel durch ihre wunderbare Tiefe, Wahrheit und Absolutheit heiligt, ist Aristophanes, nur den höchsten und absolut genialischen Dichtern des Alterthums, einem Homeros, Pindaros, Sophokles vergleichbar. Seine Komödien sind durch ihren Tieffinn bey dem äußeren Scheine des bloßen Scherzes und Witzes von der ergrei-

fendsten Wahrheit für denjenigen, welcher sich nicht bloß an der äußeren Form und Darstellung ergötzt, und wohl auch nur den Poffen nachhascht, sondern nach der Bedeutung und inneren Wahrheit dieses so phantastischen, bunten und verwirrten Lebens fragt. So sind seine Komödien Mythen, was die Dramen überhaupt seyn müssen, gleichsam äsopische Fabeln, in denen nur die Lehre nicht als solche hervortritt, sondern als der Geist der Wahrheit dem Ganzen zum Grunde liegt, an welchem sich die unendlichen, bunten Erscheinungen der Welt in tausend grotesken Lichtstrahlen und Farbenbildern brechen. Eben dadurch, daß die Lehre zurücktritt, und das freye Leben für sich selbst spielt, ist die Lust und Komödie Zweck für sich selbst, und hat ein absolutes, poetisches Daseyn; ob sie gleich, auf die Tugend bezogen, den Charakter des Negativen an sich trägt. Denn eben in der höchsten Verwirrung und Regellofigkeit offenbart sich am meisten die Macht der Wahrheit und Tugend, und je toller und verkehrter die Welt ist, desto reiner tritt der Gegensatz der Tugend hervor, als der harmonischen Einheit aller Dinge; denn je mehr die Welt in Zufälligkeiten aus einander fällt, desto sichtbarer

ist es, daß nur Tugend die Trägerin und Erhalterin des Ganzen ist. Je mehr also Aristophanes alles von der zufälligsten, niedrigsten und ungereimtesten Seite darstellt, desto mehr offenbart sich für die sinnigen Beschauer dieser komischen Welt die Lehre, daß der wahre, reine und absolute Mensch frey seyn müsse von aller Zufälligkeit, daß er durch Tugend, als seine wahre Natur, alles in freye Gesetzmäßigkeit und Harmonie verwandeln müsse. Also in der vollendeten Atomistik liegt eben so nothwendig die Beweisführung für die Dynamik, als die absolute Zerstreung und Unendlichkeit, als selbstgesetzte und aus ihrer eigenen Quelle fließende, die Einheit und die Bestimmtheit durch sich selbst stillschweigend voraussetzt; denn ohne diese Einheit ihrer selbst würde sie nicht einmal für sich selbst Unendlichkeit seyn, und da außer dem Unendlichen nichts gedacht werden kann, überhaupt für nichts etwas seyn. Die Komödie ist sonach die negative Beweisführung und Darstellung der Tugend, als des wahren Principes des göttlichen und menschlichen Lebens, so wie die Tragödie auf positive und unmittelbare Weise ihr Wesen und ihre Kraft verkündet. Denn so wie die Welt zwey Seiten ihrer Selbstoffenbarung hat, eine positive, durch die Darstel-

lung ihrer Kraft, Freyheit und Tugend, und eine negative, durch die Erscheinung ihrer reinen Unendlichkeit, gleichsam ihrer wilden, dem Gesetze widerstrebenden Materie, die nur durch die Eintracht mit der sie formenden und bestimmenden Freyheit zum harmonischen Abbilde des Schönen und Vollendeten in der Idee wird: so auch stellt sich die positive Offenbarung in der Tragödie dar, in welcher alles von der freyen Kraft und Tugend ausfließt und seine Bestimmung erhält, und selbst die besondere Freyheit des Menschen wiederum bestimmt wird durch die höhere absolute Freyheit, die zugleich Nothwendigkeit ist, durch das Schicksal — der Stoicismus der Tugend; die negative Offenbarung der Tugend aber erscheint in der Komödie, dem Epikureismus der Tugend; denn auch die höchste Lust des Epikureers strebt nach dem Genuße seiner selbst, also nach der Einheit mit sich selbst, und je weiter entfernt von der positiven Tugend und Freyheit die Lust ist, desto größer ist sie als Lust, weil sich dann das Bedürfnis der Einheit mit sich selbst um so mehr offenbart. Denn der Epikureer strebt nach Extensität, um das unendliche Leben der Tugend in der freyen Lust zu genießen, der Stoiker
hin-

hingegen nach Intensität, um sich durch das hohe Gefühl der innern Kraft zu erheben: jener lebt im Stoffe, dieser in der Form. Der Stoicismus und Epikureismus sind demnach im Geiste Eins, so wie alle Dinge Eine Wahrheit, Ein Leben und Streben verkünden, und nur durch die Verschiedenheit ihrer Offenbarungsformen, die auf die Tugend bezogen entweder innerlich, tragisch, oder äußerlich, komisch, ist, in Gegensätze zerfallen: eben so wie die Zeit, die Form der inneren Kraft, und der Raum, die Form des äußeren Daseyns, an sich Eins sind. Und so wird man begreifen, wie selbst das Schmutzigste im Aristophanes, das nur den beschränkten Sinn beleidigen kann, selbst das Niedrigste und Verworfenste voll Weisheit, Wahrheit und Bedeutsamkeit ist, und von der anderen Seite, wie der Komödie, welche die Tugend im Gegenbilde des Lasters, der Thorheit und Narrheit lehrt, Parodie, Satyre und Ironie nothwendig eigen seyen.

Die Komödie erfordert aber zur absoluten Offenbarung der unendlichen Lust, als der Auflösung aller Gesetze und Regeln, eine unendliche Sphäre von freyem Leben. Denn sie,

die im Gegensatze aller Einheit und Bestimmtheit lebt, um auf negative Weise die Tugend zu verherrlichen, kann durchaus keine Fesseln, weder religiöse, noch politische ertragen. Darum konnte die absolute Komödie nur unter der Demokratie der Athenäer zu dieser Höhe gelangen, auf welche ihr die moderne Komödie vergebens nachstreben würde. Sobald also das politische Leben unter der Lakedaemonischen Aristokratie seine Freyheit verlor, wurde auch die Komödie, das wahre Abbild und Organ des Gesamtlebens der Athenäer, beschränkt und zog sich in die Engen des bürgerlichen Lebens zurück. Und so sehen wir in den römischen Nachbildungen des Philemon, Menander u. a. beym Plautus, der nicht mehr komisch, im wahren Sinne des Wortes, sondern bloß lustig und drollig ist, und beym Terentius, in welchem das Sittliche und Urbane vorherrschend ist, den Untergang der ächten Komödie, und ihre Beschränkung auf bloße Lustigkeit in dem bürgerlichen und familiären Leben. Eben so sind die Nachahmungen der römischen Komiker in der modernen Poesie dürftig und unpoetisch, dagegen die improvisirten Lustspiele der Italiener, die heiligen Spiele der Spanier, die Fastnachtsspiele u. dergl. mehr nationales Leben und indivi-

duelle Farbe haben. Aber es verlosch mit dem ächten Katholicismus die Neigung zur festlichen Freude und zu sinnreichen Spielen, und der verständige Egoismus in der modernen Bildung kann seiner Natur nach nichts absolutes und poetisches erzeugen, da seine Lustspiele zur wahren Komödie sich eben so verhalten, wie sich der Eudaemonismus, die empirische Glückseligkeit, zur wahren Seligkeit in der gotttrunkenen Begeisterung und absoluten Anschauung der Dinge verhält.

Die einzigen wahren Lustspiele der neuern Welt sind die spanischen, vorzüglich die des Calderon, und die von Shakspear. Den Geist der südlichen und nordischen Poesie aber offenbart in der höchsten Eintracht eines ächt romantischen Gemüths mit deutscher Wahrheit und Innigkeit Tieks Octavian, das vollendetste Lustspiel der modernen Poesie, in welchem Ernst und Scherz absolut Eins sind, und in einer rein musikalischen Weltanschauung sich durchdringen. Denn der Idealismus der Shakspeareischen Poesie offenbart sich in ihm als das Princip der Freyheit und der Selbstbeschauung, das jeden besondern Ton dieser wunderbaren Symphonie zu einem selbstgesetzten, freyen,

Spielenden Leben erhöht; und dies ist die inner-
 re, absolute Quelle des freygebildeten, sich selbst
 in Gegensätzen beschauenden und belächelnden
 Lebens. Der Realismus der südlichen Poesie aber
 verkündigt sich in der Durchdringung aller Ele-
 mente zu Einer phantasiereichen, liebebeseelten
 Zauberwelt. Die Wunder der Phantasie aber, als
 des poetischen Lebens, sind die Blüthen der Liebe
 und der wahren Sehnsucht nach dem Göttlichen,
 als des ideellen und philosophischen Lebens.
 Daher spiegeln sich in jeder Seele und selbst im
 zarten Gebilde der Blumen die Zauber des Uni-
 versums ab, und was das Gemüth in stillen Selbst-
 beschauungen ahndet und erkennt, das offen-
 bart sich, räumlich entfaltet und zu einem Uni-
 versum gebildet, in der objektiven Welt der dich-
 terischen Darstellung. Darum hat der Octavian,
 weil das musikalische und plastische Element der
 Poesie zu Einem Liebeleben durch das Zauberband
 wahrer Religion verschlungen sind, weder die or-
 ganische Einheit und Tugendkraft der Tragödie,
 noch auch die regellose Fülle der Komödie,
 sondern beide sind in ihm Eins durch die Wech-
 selbeschränkung zu Einem absoluten Leben:
 zum sichtbarsten Beweise der inneren Einheit bei-
 der Gattungen des Drama, und der Eintracht der
 südlich-poetischen und nordisch-philosophischen
 Poesie im Gemüthe eines Deutschen. Aber ein

solches Drama konnte auch nur ein Dichter in den Geist fassen, in dessen Seele sich die Wunder der Poesie für die unmittelbarste, lebendigste Erkenntniß aufgeschlossen haben, dem die Poesie selbst nicht mehr Kunst ist, sondern zur Natur; das heißt, zum wahren, einzigen und unmittelbaren Leben geworden.

Gegen diese acht romantischen Dramen verhalten sich die Lustspiele eines Moliere bey allen ihren einzelnen Tugenden, die leider nur nicht die Poesie selbst sind, eines Diderot und der Deutschen, die das französische Lustspiel nachahmten, eben so, wie die Monde, das profaische Leben in der Planetenwelt, zur Urquelle alles Lichts und aller Poesie, der Sonne. Einzig unter diesen ohne Phantasie und bloß im Verstande gedichteten Lustspielen zeichnen sich durch freye, schöne Lebendigkeit und Harmonie G ö t h e' s Lustspiele aus.

Bloß national waren die römischen A t e l l a n e n, so wie ihre Mimen von den griechischen Mimen durch die theatralische Darstellung, und von andern eigentlichen Possenspielen durch das Uebergewicht der Gesticulation unterschieden waren. —

Mit den griechischen Mimen verwandt ist die Idylle, in welcher sich Theokritos durch die frische, lebendige Darstellung, die individuelle Farbe seiner Gemählde, und die heitere, rein poetische Stimmung so vor allen seinen Nachahmern unterscheidet, daß er mit Recht für das erste und höchste Muster in dieser Gattung angesehen wird. Was ihm einen eigenen Charakter und Reiz ertheilt, das Ironische, das in seinen kräftigen und individuellen Schilderungen die negative Grundlage ist, das haben die Späteren, aus Mangel an freyer und rein poetischer Stimmung und Anschauung der Welt, durch eine sentimentale und oft süßlich affektirte Stimmung zu ersetzen gesucht. Schon Bion und Moschos machten den Uebergang zur künstlichen Idylle. Und durch das Allegorisiren des Virgilius trat die Idylle ganz aus ihrer Reinheit und Selbstständigkeit heraus; bey den Franzosen und Deutschen aber ging diese unreine Behandlung entweder in sittliche Ohnmacht und Weichlichkeit, in ein gehaltloses Sehnen nach einer Unschuldswelt ohne Wahrheit, Tugend und Kraft über — denn die Sentimentalität des Verstandes ist bloß empirischer Natur, und kann nie die poetische Freyheit und Selbstständigkeit erringen, da hingegen die phantasiereiche Sentimentali-

tät des Katholicismus an sich schon poetisch ist: oder die Idylle verlor sich in die Prosa der gemeinen und wirklichen Naturschilderung und Nachahmung. Die schönsten idyllischen Gemählde voll Leben und Natur, die nur mehr ironische Stimmung haben sollten, verdanken wir Göthen.

So wie die Gattungen der Mimen und Idyllen Abkömmlinge der Komödie waren, und Situationen des gewöhnlichen Lebens der Menschen in ihrer reizenden und anziehenden Individualität schilderten, so war auch die Satyre aus der Komödie entsprungen, und stellte das andere Element derselben, die ironische, bald jovialische, bald persiflirende und züchtigende Stimmung des Dichters dar. Die Griechen hatten schon früher ähnliche Dichtungsarten satyrischen Inhalts; aber die Römer, bey denen ihrer aristokratischen Verfassung und Bildung gemäß die absolute Komödie kein öffentliches und dramatisches Daseyn haben konnte, bildeten die satyrischen Dramen der Griechen zu der besondern Dichtungsart der Satyre aus. So war Lucilius, der sich durch launige Keckheit und unbefchränkten Scherz auszeichnete, ganz von den griechischen Komikern abhängig, und Horatius milderte

durch die launige Heiterkeit seiner Weltansicht und die Feinheit seines gebildeten Lebens, also durch Jovialität und Urbanität, den oft zu kecken und ungebildeten Ton der Lucilischen Satyre. Dadurch aber, daß seine Satyren nicht den bedingten Zweck haben, irgend eine Thorheit oder ein Laster zu züchtigen, kehren sie in sich selbst zurück, und offenbaren nur die freypoetische und philosophische Stimmung des jovialischen Dichters. So ist seine Satyre sich selbst Zweck. Nachdem sich aber die römische Welt in das unmittelbare Laster verkehrt hatte, so daß nicht mehr eine freye Ansicht des menschlichen Lebens stattfinden konnte, sondern das Laster empörte, und einer ernstern Züchtigung bedurfte, nahm auch die Satyre einen andern Geist an. Und so bezeichnet Persius die dritte Periode der römischen Satyre, und den Uebergang von der Horazischen Jovialität zur leidenschaftlichen und mit Bitterkeit das Laster verfolgenden Satyre des Juvenalis.

Die Satyriker der modernen Poesie ahmten bald die Leidenschaftlichkeit und Bitterkeit der späteren römischen Satyriker, bald die Jovialität und launige Lebensweisheit des Horatius nach. —

Die

Die früheren Lehrgedichte der Griechen, als eines Empedokles, flossen aus der tiefen und ewigen Quelle der absoluten, in sich selbst vollendeten Erkenntniß der Dinge, und die Poesie war ihnen die Symbolik der Philosophie, die zum Realismus der Anschauung sich entfaltende Ideenwelt. Vor allen strebte diesem Muster Lucretius nach, der in so wahrhafter Begeisterung, in so unmittelbarer Anschauung des Gegenstandes, den er behandelte, gedichtet hat, wie wohl kein Römer nach ihm. Und selbst da, wo er die Lehren des Epikureismus ohne alle Ausschmückung und Rhetorik vortragen mußte, um die Wahrheit für sich selbst sprechen zu lassen, trägt er nicht etwas erlerntes und bloß gelehrt vor, bloß um der Gelehrsamkeit selbst willen, wie die Alexandriner, sondern selbst diese an sich profaischen Atomen seines Gedichts sind in den wahrhaft poetischen Geist des Ganzen aufgenommen, und athmen bey ihrer scheinbaren Trockenheit doch ein inneres, philosophisches Leben. Da hingegen die meisten der Alexandrinischen Lehrdichter nicht ihre Philosophie, sondern ihre Gelehrsamkeit auf eine künstliche und kalte Weise zur Schau tragen, so daß ihre einzige Erhebung die rhetorische Ausschmückung des Gegenstandes und des Vortrags ist. Und diese Alexandriner übertraf noch Virgilius durch leere Künstlichkeit. Denn bey allen Vorzügen seiner Sprache und Darstellung

hat dennoch das Ganze ein todes, uninteressantes Daseyn, weil Sprache ohne Poesie todter Körper ohne Geist ist; und die schönsten Stellen seines Lehrgedichts sind Episoden und geliehener Schmuck. Sonach ist das Ganze, das nicht aus ursprünglicher Begeisterung geflossen seyn kann, da es kein unbedingtes Wissen, keine absolute Wahrheit offenbart, ohne Einheit und poetisches Leben.

Unter den philosophischen Gedichten der modernen Poesie ragt vor allen Dante's göttliche Komödie hervor, Komödie genannt wegen der universellen Fülle des Gedichts in Stoff und Form. Denn alle Elemente des menschlichen Lebens, der Wissenschaft und der Kunst durchdringen sich in ihm, so daß es ein absolutes Organ seiner Zeit ist, und in diesem Genius seiner Zeit zugleich die Adraatea aller Zeit, der Vergangenheit wie der Zukunft, ausspricht. Denn in der absoluten Offenbarung eines Zeitalters liegt zugleich die Idee der ganzen Weltgeschichte für denjenigen, der einer höheren Anschauung der Dinge theilhaftig geworden. Jedes vollendete Glied des Universums führt ja unmittelbar auf das Ganze zurück, und für den absoluten Sinn, spreche er sich in Poesie oder in Philosophie aus, ist die Erkenntniß des Ganzen und des Einzelnen eine und dieselbige, weil in der wahren Anschauung des Universums, also an sich, beide absolut Eins sind. Aus dieser ewigen Quelle der Wahrheit fließen die Offenbarungen und Weilsagun-

gen des Dichters, und eben diese absolute Tendenz, welche Poesie, Philosophie und Geschichte in Einer Religion zusammenhält, bringt die wunderbare Construction des Ganzen, und die seltsame, wahrhaft gothische Form der einzelnen Theile hervor. Denn alles trägt die Erhabenheit des Ganzen in sich, und in der wunderbaren Lebensfülle des Einzelnen strahlt die Göttlichkeit des Ganzen. Ebenfalls aus dieser universellen Tendenz fließt die Allumfassung der Dinge; denn mit gleicher Liebe, d. h., nach Einer absoluten Wahrheit stellt der Dichter das Schöne, wie das Hässliche, die Tugend, wie das Laster dar, und offenbart eben dadurch, daß er die ganze Welt in ihrer wunderbaren Verwicklung und ihrem unendlichen Leben abbildet. Also nicht Schönheit allein ist das Ziel des Dichters, sondern auch die tiefste Wahrheit, und die Poesie erscheint in ihrer religiösen, absoluten Einheit mit der Philosophie. Und wer die Elemente des Dantischen Gedichts in ihrer Wahrheit und Abso-
lutheit begriffen, dem ist das höchste Räthsel der Geschichte und der Welt gelöst; denn der Katholicismus, so wie ihn Dante darstellt, ist die wahrhaftigste Offenbarung des Universums. — Seine Komödie ist aber ein romantisches Gedicht, es wohnt in der Liebe und der himmlischen Lust, welche die Eigenheit und Selbstheit verfenkt in die ewige Betrachtung der himmlischen Dinge, in die absolute Seligkeit;

da hingegen die griechische Komödie die griechische und poetische Welt, das freudige und unendliche Leben des Natürlichen verkündet. Darum steht Dante an den Pforten der modernen Welt, und ist die Morgenröthe einer neuen Offenbarung und Gestaltung des Universums, einer neuen Menschwerdung Gottes, ein ebenso absoluter und universeller Ausdruck der gesamten Zukunft, wie Homeros den absoluten Anfang der griechischen Welt bezeichnet, und dem gemäß alle Elemente derselben in sich vereint darstellt.

Und für diesen Uebergang aus der alten Welt in die neue ist die Führung des Dichters durch den Virgilius von hoher Bedeutsamkeit. Die ewige Roma war ja der Inbegriff und Sammelplatz aller Trümmer der untergegangenen hellenischen Welt, und dazu bestimmt, daß aus ihrem Chaos das Licht der neuen Welt hervorgehen sollte, nicht die schaumgebohrne Venus, das Symbol der schönen, lebensreichen Natur, sondern die aus der ewigen Idee des Absoluten gebohrne Liebe und geistige Eintracht aller Dinge, als das ewige Wort des Vaters. Und der gothische Tempel für diese neue Weltordnung ist Dante's göttliche Komödie, die schon in der Construction des Ganzen und in der Form des Versmaasses, der Terzine, die Symbolik der reinsten Idee des Absoluten ist, in welcher die Dreyfaltigkeit des ewigen Wesens in der Einheit und Verschlungenheit seiner selbst wiederstrahlt.

Als philosophisches Drama zeichnet sich unter den neueren durch die freye Bildung des Schönen und des objektiven Lebens der schon gedachte Faust von Göthe aus; welcher für denjenigen, dem der tiefflinnige Katholicismus des Dante zu phantastisch und mythisch erscheint, leicht noch anziehender seyn kann, als Dante's göttliche Komödie. Unter den andern Lehrgedichten in der modernen Poesie, den Nachahmungen der Horazischen Poetik, den Gedichten über die Gartenkunst, Tanzkunst u. a., empfehlen sich Neubecks Gesundbrunnen durch gebildeten, blühenden Vortrag, so wie durch anmuthige und lebendige Entfaltung der Gegenstände. —

So wie die poetische Beschreibung, Schilderung und Erzählung durch ein lyrisches Element vergeistigt werden müssen, was jedoch nicht bis zur aufgelösetheit in unbestimmte und ins Leere zerfließende Empfindungen, oder in allgemeine Betrachtungen und Declamationen gehen darf: so muß von der anderen Seite auch alle eitle Ausschmückung und rhetorische Ueberladung vermieden werden. Hierin geben uns zum Theil gute, zum Theil auch warnende Beyspiele Matthiſſon's Naturschilderungen, Kleist's Frühling und Thomson's Jahreszeiten. Unter den poetischen Episteln aber sind Horatius Briefe durch die jovialische Stimmung des Dichters und die urbane Lebensweisheit des feinen Römers das beste Muster, so wie in der modernen Poesie Göthe's Episteln. —

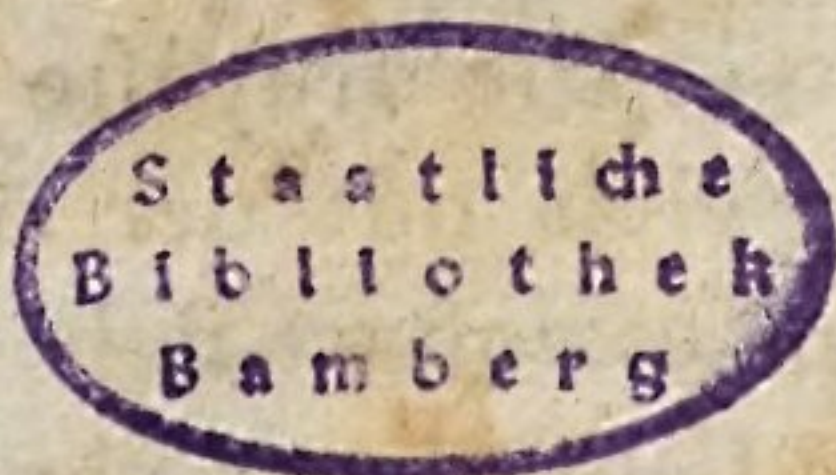
Die äsopische Fabel der Griechen hat ganz die der Fabel geziemende Einfachheit und unmittelbare Anschaulichkeit. Aber schon die Römer bedienten sich, zum Theil nach dem Beyspiele der Alexandriner, der poetischen Form, als einer Zierrath. Und La Fontaine bildete die Fabel mehr rednerisch und dramatisch aus, so daß sie durch die überwiegende poetische Behandlung, so geistreich und lebendig sie auch ist, doch ihre schönere Natürlichkeit und unmittelbare Wahrheit verloren hat. Lessing führte die Fabel auf ihre ursprüngliche Einfachheit zurück; aber seine Fabeln sind zu sehr nach dem Verstande gedichtet, und haben oft eine zu epigrammatische und logisch nackte Kürze. —

Die ersten Muster der romantischen Fabel oder des Märchens waren die morgenländischen Erzählungen. Hieher gehören auch die Volksmärchen, von denen Tieck das beste Muster gegeben durch die kindliche Einfachheit und die ursprüngliche Phantasie voll Naivetät, Wahrheit und Innigkeit. —

Von den Novellen sind die spanischen des Cervantes und die italienischen des Boccaccio die merkwürdigsten. Die spanischen sind mahlerischer und reizender, aber die italienischen des Boccaccio sind bey der Tiefe der romantischen Phantasie und Ironie in einem so bis zur Plastik gebildeten, historischen Geiste gedichtet, daß sie als eine der höchsten Erscheinungen der früheren Romantik dastehen. —

In der Gattung der Romane aber ist der Don Quixote von Cervantes ein so wunderbares Gedicht, so von romantischem Geist und tiefer Wahrheit durchdrungen, daß es in dieser selbst bis zur äusseren Form ausgebildeten Vollendung und lebensreichen Allseitigkeit das höchste, unübertrefflichste Muster ist. Sein Scherz, seine Ironie sind so absolut und tief, daß sie zugleich unmittelbare Wahrheit sind, und die vollendetste Narrheit der Spiegel der höchsten Weisheit ist. Gegen diese romantische Lebensfülle, diese absolute Geistigkeit und tiefe Symbolik haben die neueren englischen Romane und ihre Nachbildungen nur ein einseitiges, profaisches Daseyn. — In einem freyeren Geiste dichtete Roussseau seine Heloise; ob sie gleich oft an rhetorischer Sentimentalität kränkelet, Werther's Leiden von Göthe sind mehr ein Liebesdrama; denn sie schweifen von der universalen, freyen Tendenz des Romans ab. Auch die engländischen Humoristen und ihre Nachahmer unter den Deutschen behandelten die Gattung des Romans erst genialischer, obgleich ohne die innere Wahrheit und den Tiefinn des ächt Komischen; späterhin aber versiel man in die Gemeinheit und Empirie des bloß Lustigen. — Die freyeste und lebendigste Genialität, zugleich mit der ächten Universalität des Romans offenbart sich dagegen in Wilhelm Meister's Lehrjahren von Göthe, welche zugleich das vollendetste Muster der wahren Form und Darstellung des ächten Romans

find. So wie aber Göthe mehr in der freyen, lebendigen Form des Schönen dichtete, die Tugend seiner Poesie also mehr plastische Bildung, als musikalische Liebe ist — denn die Liebe ist in seinem Romane ohne Tiefe und Phantasie: so haben dagegen die Romane von Tieck und Novalis, Sternbalds Wanderungen und Heinrich von Ofterdingen, desto mehr Innigkeit und Gemüth; denn in ihnen offenbaren sich die Wunder der tiefsten, geheimsten Sehnsucht und Liebe in ächt deutscher Wahrheit und vollendeter Bildung. Auch Fr. Schlegel's Lucinde ist im wahren Sinne des Wortes romantisch, das begeisterte, innere Leben der Liebe bald objektiv in Erzählung und Geschichte versinnlichend, bald subjektiv in lyrischen Ergiessungen des Herzens verkündend. Auch stellt sie die Liebe als das absolute, bildende Princip des Lebens, so rein und unbedingt dar, dass sie über den Mechanismus und die Convenienz des bloß äußerlichen Lebens hinausgeht, und durchaus in ihrer eigenen, phantastischen Welt und Geschichte wohnt.



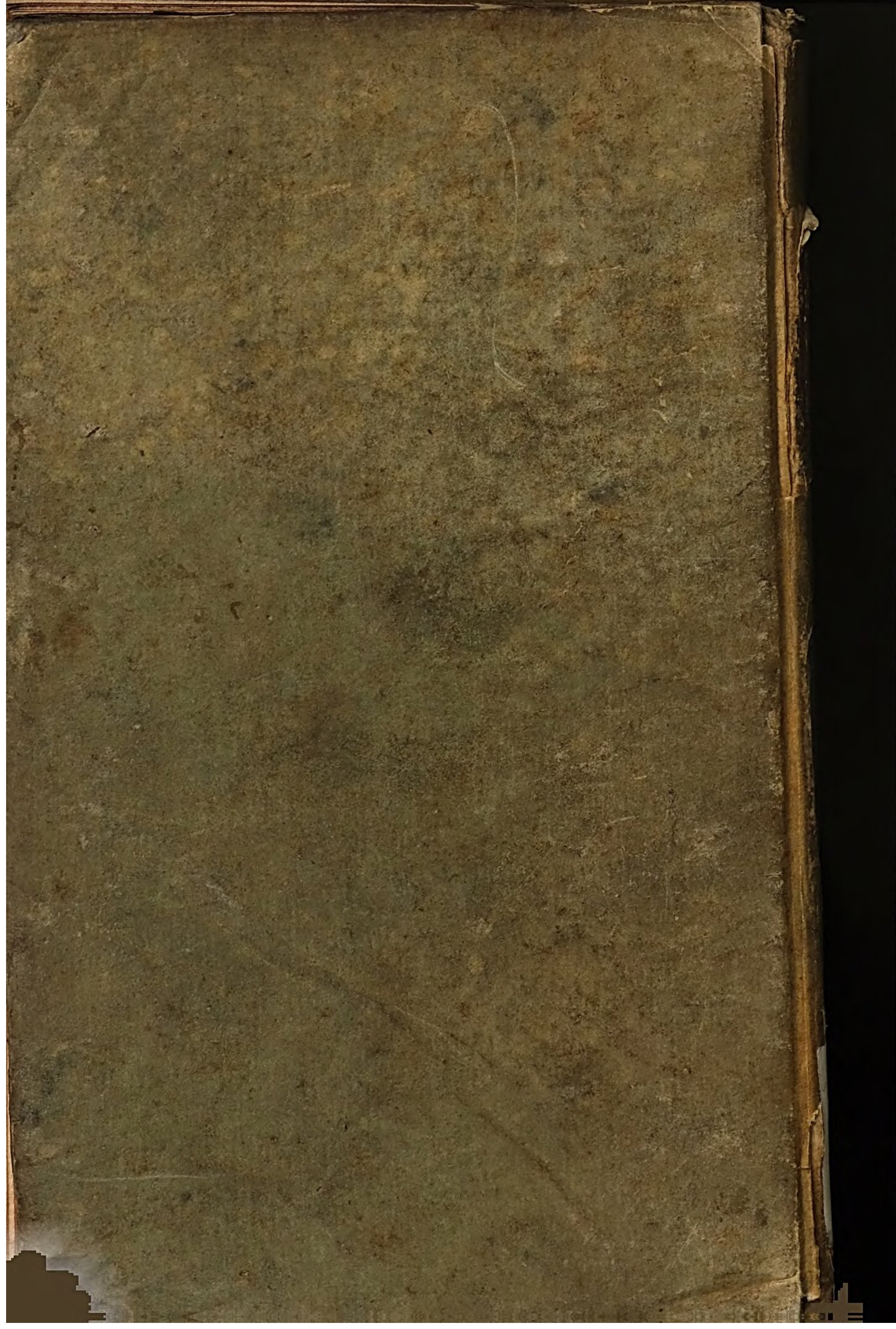
Musey 176. 183.

Der Kunst ist da noch mehr.

Der Kunstverstand ist also ein innerer,
vollständiger, und der Kunst ist der
dieser Gesellschaft. Einde beiderseits
unmüde ist ein Holländer ganz in
der Kunst, oder sind wir auch nicht in
der Welt.

De Poeseos generibus, auct. G. Hermannus,
Lips. 1794. 4.

De differentia prosae et poeticae orationis,
auct. idem. Lips. 1803. 4.



Ast, Friedrich,

System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen
und zum Privatgebrauche entworfen

Leipzig 1805

Bamberg, Staatsbibliothek -- AGB N 1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11421162-5